

Viata și
opera
lui

Picasso

3

Redactor: Ioana Bogdan
Design copertă: George Măcriș
Corectură: Cristina Teodorescu, Gabriela Nicolescu
Traducere și tehnoredactare:
www.cameleon-traduceri.ro

Editura Adevărul Holding

Str. Fabrica de Glucoză nr. 21, sector 2, București
Director general: Răzvan Cornețeanu
Director executiv: Ioana Voicu
Director de proiect: Daniel Eberhat

GIUNTI

© 2002 Giunti Editore S.p.A
Via Bolognese, 165 - 50139 Florența - Italia
Via Dante, 4 - 20121 Milano - Italia
www.giunti.it

Tipar executat de **Grafica Veneta S.p.A**

Comenzi la:

carte@adevarul.ro;
Telefon: 021.407.76.38, 021.407.76.51;
Fax: 021.407.76.42;
www.adevarul.ro

© 2009 Grafica Veneta S.p.A

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GALLUZZI, FRANCESCO

Picasso / Francesco Galluzzi ; trad.: Cameleon.
- București : Adevărul Holding, 2009
ISBN 978-606-539-082-9

I. Cameleon (trad.)

75(460) Picasso,P.
929 Picasso,P.

Portretul Dorei Maar
Paris, Muzeul Picasso



Francesco Galluzzi

**Viata
și
opera
lui**

Picasso

adevărul
biblioteca de artă

by imKobra ©



Corina pentru baletul Parada

Picasso



1881-1903

6 Începuturile lui Picasso

Cine era Picasso?

Educația spaniolă

Barcelona-Paris-Barcelona

1904-1913

34 Boema pariziană

Bateau-Lavoir

Apariția cubismului

Primii susținători

Gertrude Stein

1914-1931

78 Succesul

Războiul

Baletul rus și perioada „neoclasică“

Întâlnirea cu suprarealismul

1932-1952

108 Glasul secolului al XX-lea

Guernica

Bucuria de a trăi

Porumbelul păcii

1953-1973

130 O bătrânețe monumentală

Celebrările oficiale

Picasso „d’après“

Ultimii ani

152 Cronologie

Index analitic

Bibliografie



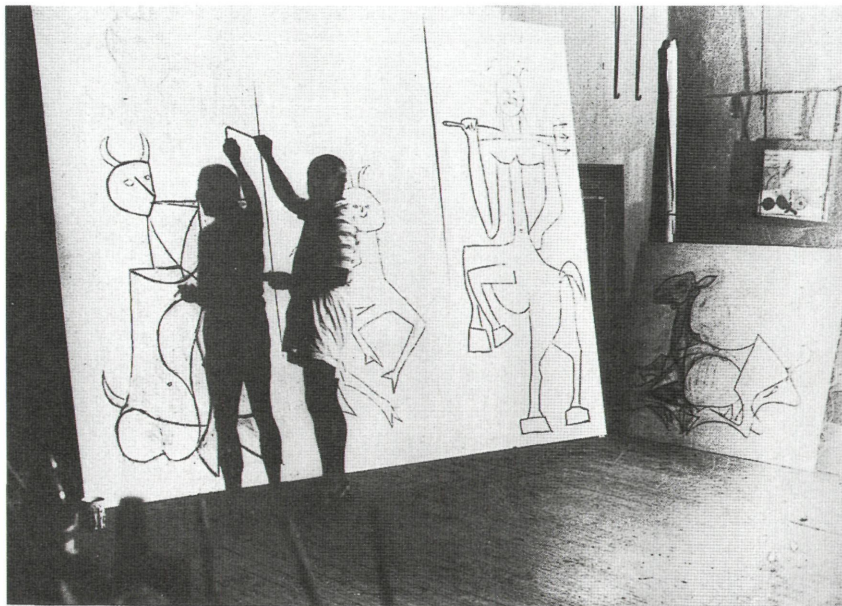
1881 / 1903

Începuturile lui Picasso

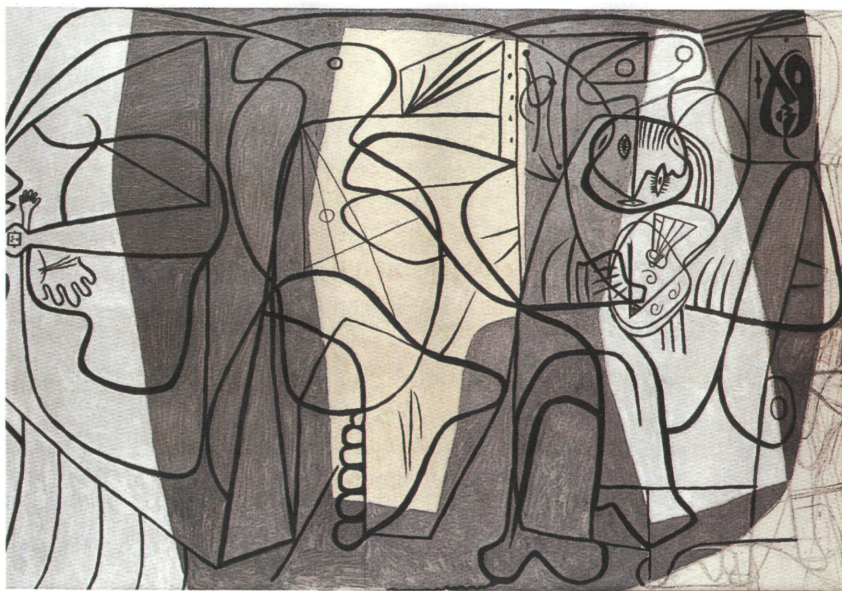
CINE A FOST PICASSO?

Picasso și-a făcut apariția în lumea artelor între anii 1898 și 1899, când tânărul pictor spaniol, talentat, încetează a se mai semna cu numele de familie al tatălui – Ruiz – și adoptă definitiv numele mamei – Picasso –, alegând să nu folosească niciunul dintre cele 14 prenume permise la naștere. Nu se cunosc foarte bine motivele acestei alegeri, care a fost oricum rezultatul unei lungi perioade de meditație – pe tot parcursul anului 1897 experimentase variante ale numelui de familie matern, semnându-și desenele cu „Picaș”, „Picas...”, pseudonime precedate uneori de incontestabilul „Io”. Mai târziu a susținut că impulsul i-l dăduse sunetul exotic al acestui nume, marcat de dublarea literei „s”, în timp ce numele tatălui – Ruiz – era un nume prea comun în Spania. „Chiar și în numele Matisse,

Poussin și Rousseau există litera «s» dublă”, declara el fotografului Brassai. Conform altei versiuni însă, a ales numele de Picasso din superstiție: tatăl lui, și el pictor, avusese o carieră mediocră, iar tânărul artist – în dorința de a alunga ghinionul – ar fi preferat să îndepărteze posibilele influențe negative din memoria sa (chiar dacă, în realitate, a rămas foarte legat de amintirea figurii paterne pentru tot restul vieții), odată ce a devenit conștient de talentul său mai puțin obișnuit. Indiferent de motivul alegerii sale, acel nume era destinat să devină unul dintre cele mai faimoase ale secolului al XX-lea, evocând, în bine și în rău, tot ceea ce presupunea revoluționarea artei contemporane. Alți artiști ai secolului ce abia se sfârșise au pus în practică experimente mult mai radicale decât cele ale lui Picasso, dar niciunul nu a reușit ca el (cel puțin în prima parte a secolului al XIX-lea) să



Picasso la lucru în
biroul din Antibes
(1946),
Arhiva Picasso



Pictor și model
(1926),
Paris,
Muzeul Picasso



Autoportret
(1896),
Barcelona,
Muzeul Picasso

obține un succes de asemenea anvergură. În atelierul său aflat la numărul 7 din Rue des Grands-Augustins, pe care pictorul îl folosește începând cu anul 1937, era un permanent du-te-vino de prieteni, admiratori și aspiranți.

Același lucru se întâmplase, la începutul secolului, și în atelierul pe care artistul, pe atunci necunoscut, îl avea în Montmartre (se spune că în acea perioadă a dobândit straniul obicei de a picta noaptea, pentru a evita ca vizitele să-i întrerupă lucrul).

Picasso a fost întotdeauna conștient de valoarea sa. Înainte ca propria-i imagine – privirea intensă („mirata fuerte“, cum se spune în spaniolă), cămășile aspectuoase – să devină un model în publicațiile de mare tiraj, pictorul s-a preocupat mereu de îmbunătățirea acesteia, printr-o lungă serie de desene și picturi, dorind parcă să sublinieze fiecare transformare a artei sale cu ajutorul corpului. Autoportrete în care adesea se înfățișa pictând, chiar și sub masca anonimatului – *Pictor și model*, de exemplu – sunt tot mai încărcate de tensiuni erotice, ca și cum, prin



Juan Gris,
**Portretul lui
Picasso**
(1912),
Chicago,
Institutul de
Artă

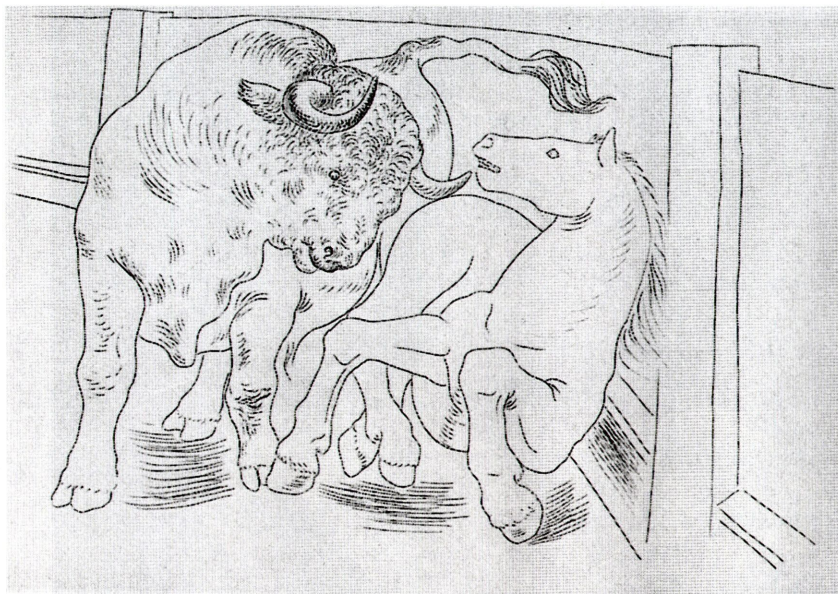
**Autoportret cu
paleta de culori**
(1906),
Philadelphia,
Muzeul de Artă,
pag. 11

identificarea dintre dorința sexuală și pictură, ar fi vrut să dezvăluie încărcătura emoțională deosebită ce stătea la originea picturilor sale.

Într-adevăr, imaginea trupului lui Picasso dobândește imediat o valoare simbolică pentru comunitatea artiștilor. În anul 1912, tânărul pictor spaniol Juan Gris,

stabilit la Paris, care participa pentru prima oară la Salon des Indépendants, expune un *Portret al lui Picasso* pentru a-și declara în mod explicit apartenența la mișcarea cubistă. Pe de altă parte, analizând atent evenimentele secolului al XIX-lea, artistul Maurizio Cattelan a introdus, printr-o operă din anul 1998,





Imagine din
**Capodopera
necunoscută**,
Suita Vollard
(1924)

o caricatură a lui Picasso în galeria sa defăimătoare a miturilor secolului al XX-lea. Cum devine Picasso simbolul excelenței artistice contemporane? Viața acestui artist este în aparență lipsită de evenimente importante, ea fiind dedicată trup și suflet picturii. Până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, este chiar lipsită de o reală recunoaștere oficială – ca și cum Picasso nu ar fi căutat confirmări de ordin administrativ din exterior (invitații

la expoziții sau la manifestații de gen), fiind foarte conștient de propria valoare și mult prea ocupat să-și trăiască (conform spuselor sale) „viața de pictor“. Hélène Parmelin, soția pictorului Edouard Pignon, citează într-o carte de memorii din 1966 afirmația lui Picasso: „Pictorii autentici nu se pot culca nicio dată pe lauri. Aceștia știu doar să ducă o existență eternă și mizerabilă, aceea de pictori“.

**Bătrân șezând pe
scaun**
(1970-1971),
Paris,
Muzeul Picasso,
pag. 13



**Porumbel
andaluzian**
(aproximativ
1890-1895)



EDUCAȚIA SPANIOLĂ

Pablo Ruiz Picasso s-a născut la 25 octombrie 1881, în Malaga. Tatăl său, José Ruiz Blasco – un pictor mediocru, specializat în scene generale, al cărui subiect preferat erau porumbeii –, era profesor de desen la școala locală și conducea muzeul municipal, unde deținea funcția de restaurator. Tradiția biografică a lui Picasso menționează precocitatea uimitoare a tânărului artist, sub atenta îndrumare a tatălui. Primul său tablou adevărat este considerat a fi *Picador*, din 1890 (care zugrăvește o altă pasiune insuflată de tatăl său, corida), pictat cu doi

ani înainte ca Picasso să înceapă studiile artistice și după mutarea familiei în La Coruña, pe coasta atlantică a Spaniei. Din anii imediat următori datează câteva dintre portretele rudelor, a căror faimă este legată de o serie de anecdote care evidențiază însușirile viitorului geniu. Se pare, de exemplu, că numai sugestiile exercitate de talentul său artistic în plină formare au convins-o pe bătrâna și aspră mătușă Pepa să pozeze pentru portretul din 1896, contrar așteptărilor celorlalți membri ai familiei, care îi cunoșteau caracterul îndărătnic. În același timp, trebuie spus că anecdotele acestea au fost adesea redimensionate de cele mai

recente biografii, în dorința de a estompa acea aură mistică cu care Picasso s-a învăluit în mod voit. Cu doi ani înainte, în 1894, pare să fi avut loc un alt episod important al legendei picassiene, destinat

să dobândească calitatea de „ritual de investire“. Se pare că atunci, în fața manifestărilor tot mai evidente ale talentului excepțional al lui Pablo, José îi cedează acestuia pensulele și paleta de culori,



Știință și caritate
(1897),
Barcelona,
Muzeul Picasso

**Hercule
cu buzduganul său**
(1890),
Barcelona,
Muzeul Picasso



**Casa natală a lui
Picasso din Malaga,
Piața Merceded**



abdicând în favoarea sa și abandonând pictura.

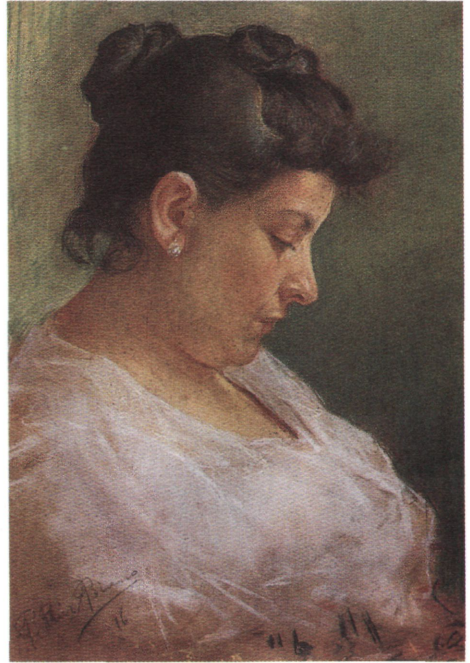
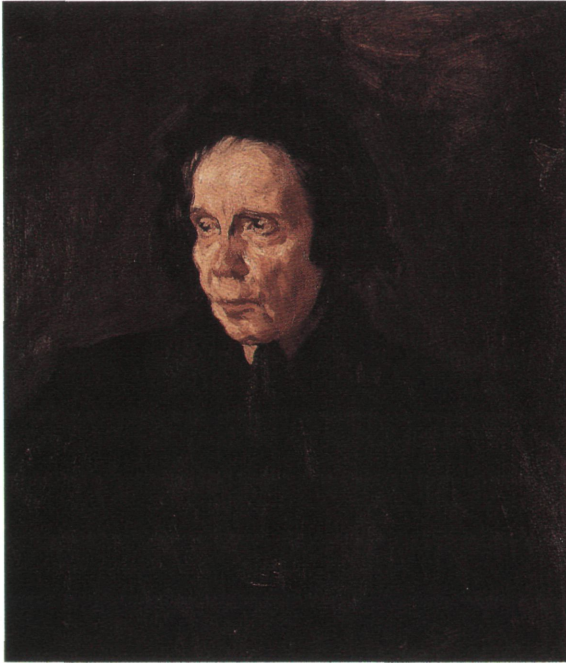
Anul următor are loc un alt ritual de inițiere al neobișnuitei ucenicii a lui Picasso. În vara lui 1895, în timpul mutării din La Coruña la Barcelona (mutare care-i marchează copilăria și prima parte a tineretului pictorului și care sunt legate de transferurile tatălui de la o școală la alta, în căutarea unui trai mai bun), familia Picasso poposește pentru câteva zile la Madrid, iar tânărul are pentru prima oară ocazia să viziteze Muzeul Prado și să se confrunte cu măreția picturilor din trecut. Este o experiență care îl marchează profund: El Greco și Velázquez au rămas

puncte constante de referință, iar în 1936 a acceptat cu satisfacție funcția de custode al muzeului madrilen, din partea guvernului republican spaniol.

Dacă abandonarea picturii de către José trebuie înțeleasă în sens metaforic, este adevărat că, în fața talentului deosebit al lui Pablo, el a renunțat și la orice pretenție de succes pentru a se dedica cultivării și planificării viitorului fiului său, în limitele în care putea să înțeleagă succesul artistic un pictor de provincie mediocru, abia mutat într-un oraș, Barcelona, care se dorea a fi unul dintre centrele cele mai active ale culturii moderne spaniole. Mulțumindu-se cu rolul de profesor la



Prima împărtășanie
(1896),
Barcelona,
Muzeul Picasso



Școala de Arte Frumoase (care era numită Llotja Bursa, pentru că era situată la etajul al doilea al clădirii Bursei din Barcelona), unde chiar și tânărul Pablo se înscrie pentru o perioadă, promovând examenele de admitere într-o singură zi. José găsește imediat un atelier pentru fiul său. Voia ca Pablo să poată lucra cât mai lejer și căuta să-l îndrume către o carieră mult mai profitabilă decât a sa. Considerând arta sacră un domeniu de viitor, datorită numărului mare de comenzi ecleziastice, reușește să-l introducă pe Pablo în atelierul lui José Garnelo

Alda, colegul său la Llotja și important pictor de scene religioase. Aici, tânărul realizează, în iarna anului 1896, lucrarea *Prima împărțășanie*, tablou acceptat la Expoziția municipală din Barcelona, care are loc în aprilie, prima operă academică recunoscută oficial. Pictura, realizată în stil *della coeva pittura devota* (n.t. – de mare amator de artă contemporană), s-a bucurat de un anumit succes, în stilul ușor complicat al picturii religioase contemporane, iar tânărul artist primește o comandă pentru o mănăstire din Barcelona – două aripi ale altarului inspirate de

Portretul mătușii Pepa

(1896),
Barcelona,
Muzeul Picasso
(stânga)

Portretul mamei artistului

(1896),
Barcelona,
Muzeul Picasso
(dreapta)

**Portretul
tatălui
artistului**
(1896),
Barcelona,
Muzeul
Picasso



Murillo, care au dispărut într-un incendiu, în anul 1909. (Picasso susținea că acestea erau primele sale tablouri vândute.) Acest fapt explică poate numărul mare de subiecte religioase prezente în caietele și schițele din prima tinerețe picassiană – în care se poate recunoaște influența impresiilor pe care i le-a produs vizita la Muzeul Prado din anul precedent –, precum amintirea emoționantei tensiuni artistice cu care sunt sculptați sfinții lui El Greco și care va reveni, câțiva ani mai târziu,

influențând întunecatele figuri ale așa-numitei „perioade albastre”.

Succesul obținut cu picturile religioase l-a îndemnat să încerce în anul următor un tablou foarte mare, cu aceeași temă patetico-umanitară, pictura *Știință și caritate*, care prezintă un medic (pentru acest personaj a pozat tatăl artistului) și o călugăriță la căpătâiul unei tinere bolnave. Pânza este foarte mare (o altă legendă picassiană spune că aceasta a trebuit să fie introdusă pe fereastră în atelierul pictorului, pentru că holul era foarte îngust), iar un examen radiografic a dezvăluit faptul că sub pictura actualmente vizibilă se găsește o schiță pentru un tablou cu totul diferit, o scenă de luptă. Obiceiul de a recicla pânzele va fi o constantă a tânărului Picasso până în anii primului său succes francez, dictată mai ales din motive de economie – ca și cum graba de a picta ar fi trecut chiar și peste dorința de a păstra urmele propriei munci. Și acest tablou este marcat de cultura academică pe care i-o însuflaseră tatăl său și profesorii de la Llotja, împreună cu gustul pentru patetismul social al subiectelor răspândit în Spania ca alternativă la pictura hedonistă (n.r. – *hedonism*), dusă în acele vremuri la apogeu de Fortuny. Și acest tablou a avut un oarecare succes. A fost expus la Expoziția națională din Madrid și la Expoziția provincială din Malaga, obținând, pe rând, o mențiune de onoare și o medalie de aur – primele recunoașteri oficiale din viața sa.

În același an, 1897, Picasso câștigă concursul de admitere la Real Academia de San Fernando din Madrid și se mută în capitala spaniolă. Atmosfera madrilenă se dovedește a fi însă o dezamăgire, în comparație cu dinamismul din capitala catalană, și Picasso preferă să se întoarcă la Barcelona în iarna aceluiași an. Acestei perioade îi datorăm însă o scrisoare trimisă la 3 noiembrie prietenului Joaquim Bas, unde povestește dezamăgirea sa, care poate fi considerată prima lui confesiune poetică. „Dacă aş avea un fiu care ar vrea să se facă pictor, nu l-aş ține în Spania nici măcar o clipă. Și nu l-aş trimite nici la Paris (deși acolo mi-ar plăcea să stau), ci la Monaco, pentru că acela este un oraș unde pictura se studiază cu seriozitate, fără a ține cont de dogme, noțiuni de poantilism și așa mai departe...”

Așadar, interesul lui Picasso în acești ani era îndreptat către cultura Secesiunii moderniste, în plin apogeu la Monaco, unul dintre centrele Art Nouveau, mai mult decât către experimentele postimpresioniste pariziene – chiar dacă el ar fi preferat să trăiască în capitala franceză. Această declarație arată gusturile lui Picasso, în concordanță cu atmosfera avangardistă catalană, în care tânărul pictor se integrase perfect, primind apelativul de „copil-minune” împreună cu un vechi coleg de la Llotja, Manuel Pallarès.

Acesta era originar dintr-un sat aflat în zona muntoasă înaltă dintre Catalonia și Aragon – Horta, pe care obișnuia să îl numească Horta de Ebro, datorită apropierii de fluviul Ebru, pentru a-l deosebi de un sat omonim aflat în apropierea Barcelonei (din 1970, numele a fost schimbat definitiv în Horta de San Juan, ca omagiu pentru sfântul protector). În luna iunie a aceluiași an, Pallarès hotărâște să petreacă ceva timp cu familia în satul natal, iar Picasso îl însoțește pentru a se reface după boala suferită, mizând pe avantajele oferite de viața la țară. Rămâne la Horta câteva luni, pe parcursul cărora pictează scene generice, care au alimentat studiile pregătitoare pentru o pictură (pierdută) – *Obiceiuri aragoneze* – expusă anul următor la Exposición di Madrid.

Aceste picturi, chiar dacă nu sunt considerate valoroase din punct de vedere artistic, reprezintă mărturia primei întâlniri a lui Picasso cu un peisaj care, ani mai târziu, va dobândi un rol central în nașterea cubismului (n.t. – curent artistic al secolului al XX-lea, caracterizat prin faptul că obiectele sunt descompuse și reasamblate într-o manieră abstractă: pictorul zugrăvește subiectul din multiple unghiuri, pentru a-l încadra într-un context mai cuprinzător. Adesea, suprafețele se intersectează prin unghiuri aparent aleatorii, eliminând astfel perspectiva caracteristică operelor clasice).

BARCELONA MODERNISTĂ

Capitala regiunii catalane era, în perioada formării lui Picasso, centrul unui complex de fenomene indicat prin expresia „reinaxența catalană” („renașterea catalană”). Vivacitatea culturală făcea din Barcelona o adevărată capitală a modernismului, care, spre deosebire de alte centre europene, beneficia de o prosperitate economică solidă și de independență față de dominația „castiliană”, marcată de sentimente revoluționare, anarhico-liberale. În literatură, reînvie interesul pentru limba și folclorul catalane. În această perioadă, intelectualii devin interesați de noutățile din Europa acelei vremi: în ziarele culturale din oraș sunt publicate cronicile actualizate ale multor publicații străine (foarte importante, chiar și pentru Picasso, au fost cele din ziarul „La Vanguardia” și din „Pel & Ploma”, revista editată de către fondatorii Els Quatre Gats). În această perioadă, arhitectura orașului este regândită cu ajutorul inspirației vizionare a lui Antoni Gaudí (perceput ca simbol al revendicărilor naționaliste). Figurinele specifice „Art Nouveau”, vitalismul, respingerea staticului și prezența liniilor curbe expansive se apropie de tradiția gotică ce a influențat puternic Spania. Combinația dintre clasicism și modernism va fi una dintre principalele caracteristici ale declinului spaniol din perioada modernistă. Aceasta poate fi sintetizată chiar prin lucrările la Casa Martí, sediul cabaretului Els Quatre Gats, unde tânărul arhitect Josep Puig i Cadafalch (aceasta este prima sa lucrare semnificativă), care devine ulterior unul dintre principalii reprezentanți ai curentului romano-iberic, realizează o îmbinare între elemente clasice și de „Art Nouveau”. El decorează parterul cu arcade gotice, în timp ce etajele superioare sunt încărcate cu decorațiuni moderniste din piatră și fier forjat.



**Meniu de la
Els Quatre Gats**
(1899-1900),
Barcelona,
Muzeul Picasso

BARCELONA – PARIS – BARCELONA

Els Quatre Gats era un local deschis în anul 1897 (închis în 1903) într-una dintre clădirile principale ale Barcelonei moderniste, Casa Martí, proiectată de tânărul arhitect Joseph Puig i Cadafalch. Ideea de a deschide în capitala catalană un local inspirat de cabaretul parizian, care să fie în același timp braserie și refugiu intelectual, sediu pentru expoziții și spectacole, îi venise proprietarului Pere Romeu. Acesta, împreună cu un grup de artiști – Santiago Rusiñol, Ramon Casas și Miquel Utrillo (tatăl legal, posibil și cel natural al pictorului francez Maurice, pe care Picasso îl va întâlni ulterior la Paris) – pusese, cu ani în urmă, bazele unei mici colonii de catalani în capitala franceză. Cabaretul a devenit un punct de referință al „Renașterii catalane“, găzduind întâlnirile unei lumi pestrițe, animată de moderniști, anarhiști și decadenți care răspândeau în Spania poezia franceză, pictura germană și preraphaelită, muzica lui Wagner și teoriile lui Nietzsche. În cazul de față a fost vorba de un loc central pentru formarea tânărului Pablo Picasso, care a început să-l frecventeze din 1897 și a devenit în scurt timp personajul reprezentativ al grupului. Cultura artistică a celor care frecventau cabaretul – a căror expoziție colectivă prezenta opere de Casas, Rusiñol,

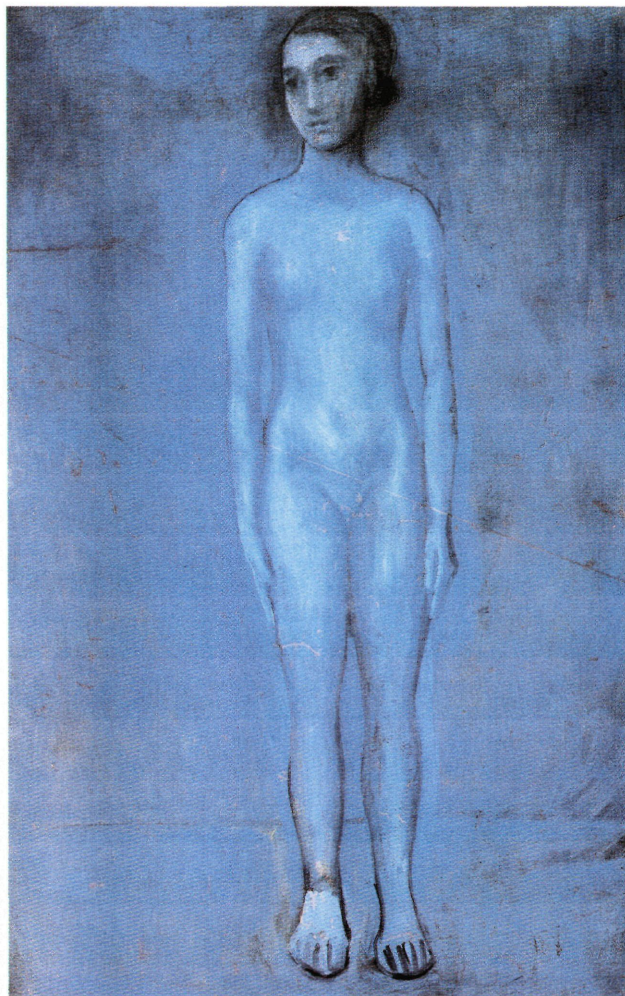


**Întâlnirea
(Două surori)**
(1902),
Sankt Petersburg,
Ermitaj

Utrillo, Nonell, Mir și Torent – oscila între preraphaelismul englez și o atitudine de viață boemă, pe seama căreia tânărul Picasso se distra adesea reprezentând-o într-o manieră caricaturală. Prin intermediul acestei culturi, tinerii care frecventau Els Quatre Gats – Picasso, dar și Carlos Casagemas, Manolo, Juan Vidal Ventosa și Jaime Sabartés – căutau o

cale de a se elibera de dogmele tradiției academice în spiritul cărora fusese-ră formați și realizaseră primele lucrări. Aceasta condiționa și alegerea comportamentului în viața privată, așa cum o dovedește și cazul evident al lui Carlos Casagemas (care anima un fel de cerc cultural chiar în locuința sa), consumator frecvent de alcool și stupefiante, client fidel al bordelurilor, în permanență măcinat de iubiri agitate. Atracția pentru atmosfera întunecoasă și obscură pare să fi dat tonul altei mari opere pierdute (au rămas însă urme, scoase la iveală de o cercetare radiografică, sub o pictură din anii care au urmat, *Viața*). Este vorba despre *Ultimele clipe*, scena morții unei tinere asistate de un preot, într-o încăpere întunecată, la lumina palidă a unei lămpi, care, dacă ținem cont de radiografie, părea foarte diferită de precedentă, *Știință și caritate*, centrată pe o temă asemănătoare. Influența principală pare să fie acum (ceea ce se poate înțelege din radiografie și din desenele pregătitoare), împreună cu cea a prerafaeliților, cea a lui Munch, a cărui operă fusese răspândită în Spania de către revistele de avangardă, cu o desprindere tot mai puternică de educația academică.

În același timp, Picasso câștiga foarte rapid o poziție importantă în ambianța cabaretului, căruia îi dedică numeroase desene, realizând chiar afișe și



Nud albastru
(1902)



**Portretul lui
Sabartés**
(Le bock),
(1901),
Moscova,
Muzeul Pușkin



Autoportret
(1901),
Paris,
Muzeul Picasso

meniuri. În 1900 îi este propusă o expoziție de portrete care urma să aibă loc chiar în local, drept răspuns la expoziția similară pe care Ramon Casas, unul dintre pictorii în vogă din oraș, o realizase într-una dintre galeriile cele mai elegante din Barcelona. Picasso expune câteva lucrări în cărbune, care trasau cu linii apăsate și în stil expresionist fizionomiile prietenilor săi și ai localului Els Quatre Gats, însoțite de trei tablouri, unul dintre acestea fiind pierdut – *Ultimele clipe*. Chiar dacă nu a fost un succes, expoziția reprezintă o etapă fundamentală în cariera sa: a fost prima personală și a marcat începutul unui nou mod de lucru. Față de metoda tradițională, prin care își finaliza studiul în

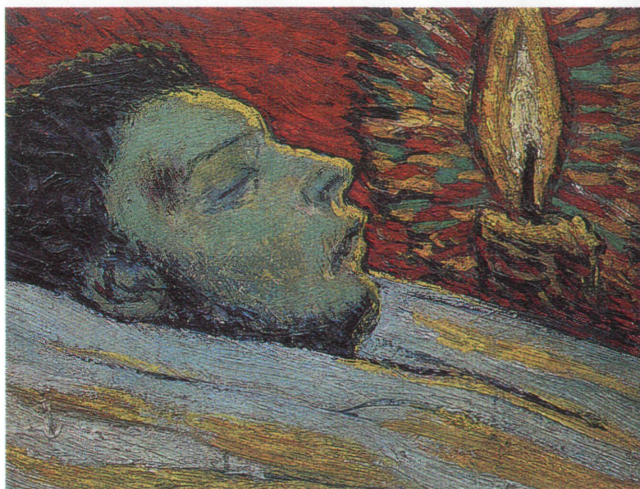
vederea pregătirii unei mari opere, prin realizarea acestor desene Picasso deprinde avantajele producției în serie, succesiunea de variante pe aceeași temă, cu aspectele ei multiple (chiar dacă ambiția „marii opere” va fi prezentă periodic pe tot parcursul carierei sale).

Picasso era deja personajul central al scenei artistice catalane, revistele de avangardă îl invitau în calitate de ilustrator, iar el (cum s-a mai spus) renunță la numele de familie patern, începând să se semneze simplu, „Picasso”. Acestei perioade îi aparține aventura primei călătorii la Paris. În octombrie, Picasso pleacă împreună cu Pallarès și Casagemas spre capitala franceză – spațiul preferat al avangardei catalane –, unde vor fi

Moartea lui Casagemas

(1901),
Paris, Muzeul Picasso
(stânga)

Ramon Casas,
Bal la Moara din Galette
(1890), Sitges,
Muzeul Cou Ferrat
(dreapta)





Moara din Galette
(1900),
New York,
Muzeul Solomon R.
Guggenheim
(sus)



Henri Toulouse-Lautrec,
La Moulin Rouge
(1892-1895),
Chicago,
Institutul de Artă
(jos)

găzduiți în atelierul altui client al localului Els Quatre Gats, Isidre Nonell.

Vizita, deși scurtă (se întorc la Barcelona în decembrie), nu a fost lipsită de urmări pentru artist. Cu această ocazie, Picasso pictează unul dintre primele tablouri în care începe să-și definească propria personalitate, *Moara din Galette*, prima sa operă vândută în Franța. Pictura evidențiază o schimbare radicală de viziune. Tânărul începe să-și definească propria identitate și se îndepărtează de valorile abia deprinse în mediul catalan. Punctele sale de referință sunt acum franceze, inspirându-se de la cei mai importanți reprezentanți ai postimpresionismului, pe care i-a putut admira în sălile Expoziției universale pariziene de la 1900, cu o atracție specială pentru Toulouse-Lautrec. Localul de noapte – subiectul picturii și protagonistul multor scene ale picturii impresioniste – era și elementul primordial al experienței pariziene a catalanilor. Fondatorii cercului de la Els Quatre Gats locuiseră în apropiere de acest local, iar Casas și Rusiñol pictaseră deja imagini ale sale. Acesta a fost și primul tablou vândut de Picasso în Franța, prin intermediul proprietarului de galerie Berthe Weill, care frecventa colonia spaniolă și care a achiziționat și câteva dintre pastelurile sale cu subiect nocturn inspirate de șederea în Franța. La 17 februarie 1901, Casagemas, întors în grabă de la Paris, pe urmele unei iubiri



Două femei la bar

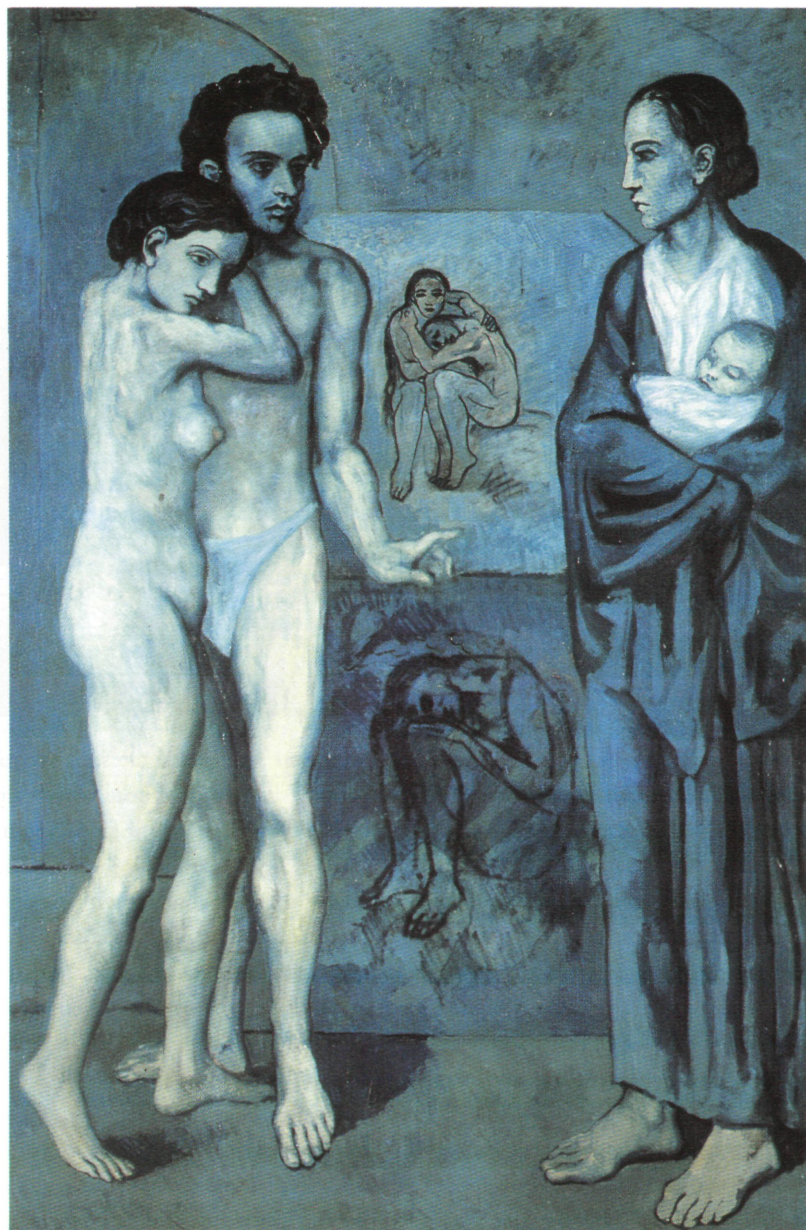
(1902)

Hiroshima,

Muzeul de Artă

nefericite și marcat de o teamă fără margini, în urma tulburării mentale suferite, se sinucide într-o cafenea. Picasso a fost profund afectat de veste. Drept urmare, pictează câteva portrete (probabil „imaginare“, el aflându-se la Barcelona în momentul sinuciderii) ce îl reprezentau pe prietenul său pe patul de moarte, temă care se va regăsi ani întregi în picturile lui. În același timp, stimulat de vânzările din prima călătorie și considerând deja epuizate posibilitățile oferite de

mediul spaniol, se gândește la o a doua călătorie la Paris și realizează o serie de scene generale, pe care intenționează să le vândă repede în Franța, cu o pictură într-un stil categoric divizionist (n.t. – stil care constă în folosirea unor pete de culoare regulate, din ce în ce mai mici, până la un punct realizat cu vârful pensulei). Într-adevăr, pleacă din nou în luna mai a aceluiași an, în compania lui Jaime Bonsons, la invitația pictorului catalan Pedro Manzac, sperând să



Viața
(1903),
Cleveland,
Muzeul de Artă



exploateze moda exotismului iberic la Paris (care atrăsese deja alți membri ai grupului lui Picasso, precum sculptorul Manolo). În aceeași perioadă, Miquel Utrillo organizează la Barcelona o expoziție cu pastelurile sale la Sala Pares, cea mai prestigioasă galerie din oraș.

Anii care urmează îi petrece călătorind între Spania și Franța, unde Picasso leagă prietenii tot mai fructuoase. Într-adevăr, în 1901, reușește deja să deschidă o expoziție în legendara galerie a lui Ambroise Vollard, comerciantul care îi susținuse pe impresioniști și îl descoperise pe

Cézanne. Cu ocazia acestei expoziții, numele său este menționat pentru prima dată în presa franceză și face cunoștință cu poetul Max Jacob, care îl va găzdui în călătoria la Paris din anul următor și care va deveni ulterior un martor privilegiat al nașterii cubismului. Aceasta este doar una dintre numeroasele asocieri cu poeți care au punctat existența lui Picasso. Se inițiază, la rândul său, în poezie, cu ajutorul cunoștințelor de literatură franceză modernă preluate din revistele spaniole. În același timp, continuă prietenia cu Berthe Weill.

El Greco,
**Înmormântarea
Contelui Orgaz**
(1586-1588),
Toledo, Catedrala
(stânga)

**Evocare –
Înmormântarea lui
Casagemas**
(1903),
Paris, Muzeul
de Artă Modernă
(dreapta)

Acești ani sunt marcați de sărăcie, dar foarte bogați în surse de inspirație artistică. În vara anului 1901, pictează *Evocare*, o alegorie funebră, probabil inspirată de moartea lui Casagemas, unde se poate recunoaște influența compozițiilor similare ale lui El Greco. Se observă cu ușurință cum vivacitatea culorilor, care caracterizase scenele de viață nocturnă pariziană, pălește și este înlocuită cu tonuri dominante de albastru închis, profund simbolic. Artistul este preocupat în special de abordarea simbolică a realismului unei imagini. Aceasta este „perioada albastră“, care debutează cu opere inspirate de moartea lui Casagemas și a fost în totalitate definită de personajele întâlnite în călătoria sa la Barcelona, la începutul anului 1902. Picasso pictează cerșetori, mame sărace și prostituate în baruri, cu o abordare realistă, aproape documentată. În 1901 vizitează spitalul Saint-Lazare, unde erau internate prostituatele care sufereau de boli venerice (loc care îl inspirase și pe Toulouse-Lautrec), și realizează o serie de studii la fața locului. Dar când această experiență este transpusă în tablouri, amintirea realistă depășește aluzia simbolică a unei condiții umane care se perpetuează, îndepărtându-se atât de impulsul realist, cât și de patetismul cu care tratase aceleași subiecte în primii ani spanioli. Reprezentativ pentru acest procedeu este portretul *Celestina*, personaj literar al unui roman picaresc al

lui Fernando de Rojas, „Tragicomedia de Calisto y Melibea“ (1499), o operă intermediară, pentru care a pozat o matroană, proprietara unui bordel din apropierea atelierului lui Picasso din Barcelona.

Acestor opere li se alătură adevărate alegorii, în care tensiunea față de valoarea simbolică este declarată în mod explicit în reprezentările iconografice. Este cazul tabloului *Cele două surori* (adesea prezentat în mod eronat ca *Două mame*), unde amintiri din Spitalul Saint-Lazare se amestecă cu elemente din pictura lui El Greco, pentru a defini sacralitatea legăturii romantice iubire-moarte, sau al tabloului *Viața* (pictat peste marea lucrare din tinerețe, *Ultimele clipe*), în care aceeași temă se explică printr-un amestec de simbolism și autobiografie – bărbatul care îmbrățișează femeia însărcinată are trăsăturile lui Casagemas, deși la început fusese gândit ca un autoportret.

În acest tablou se definește și una dintre strategiile preferate de Picasso pentru a da sens operei sale: citarea transformată, care, mai târziu, a devenit principiul său călăuzitor pentru seria de opere „d'après“.

Tablourile, pe fundal, reiau teme din marea operă a lui Gauguin – Cine suntem? De unde venim? Încotro ne îndreptăm? –, pe care spaniolul o văzuse la galeria lui Vollard și care avea o semnificație simbolică, similară picturii lui Picasso.

PARISUL AVANGARDELOR



Femeie șezând
(1902),
Barcelona,
Muzeul Picasso

Picasso ajunge la Paris în momentul în care „ville lumière” traversa o perioadă „magică”. Centru important al reînnoirii artistice din Europa, Parisul atrage pictori și sculptori din întreaga lume, dornici să asiste și să intervină în procesul de reînnoire, dar și să pătrundă pe piața artei care tocmai se forma. Încă de la primele expoziții private din capitala franceză, piața pariziană începe să-și contureze caracteristicile distinctiv. În ultima perioadă, orașul suferise o serie de transformări radicale în plan urbanistic: introducerea timpurie a iluminatului public, restructurările baronului Haussmann, construirea Turnului Eiffel, inaugurarea metroului, cu renumitele stații proiectate de Hector Guimard. Aceste restructurări

l-au făcut pe Walter Benjamin să denumească Parisul „capitala secolului al XIX-lea”. De asemenea, tot în secolul al XIX-lea, Parisul, cu frații Lumière și apoi cu Georges Méliès, dă naștere și se afirmă în domeniul cinematografului.

În artă, expozanți precum Durand-Ruel și Vollard au susținut inovațiile formale care s-au succedat fără întrerupere după impresionism, inventând modelele noi piețe artistice. În acest timp, expozițiile naționale oferă o imagine de ansamblu asupra situației artistice din principalele țări europene (renumita Expoziție din anul 1900 va fi, pentru mulți avangardiști, motivul primei vizite la Paris), în timp ce frecventarea asiduă a Saloanelor anuale înregistrează și face imediat cunoscute schimbările stilului francez, însoțite de primele exemple moderne în domeniul criticii de artă. Aceștia sunt anii în care este foarte puternic fenomenul cunoscut drept „criticarea poezilor”. Cu bine cunoscutele precedente ale cronicilor de artă semnate de către Baudelaire și Zola, noile mișcări artistice de la începutul secolului sunt descoperite și susținute în presă de protagoniști ai societății literare precum Apollinaire și Salmon, care se caracterizează drept „însoțitori” ai oricărei dorințe de reînnoire.

Așadar, acesta este climatul în care, în 1905, la Salonul de Toamnă din Paris, are loc prima expunere oficială a „fauvismului”, cu exponenți ca Matisse și Derain. (n.r. – Fauvismul în pictură s-a caracterizat prin spontaneitatea de creație, culorile nealterate de amestec, aplatizarea spațiului, înregistrarea directă a senzațiilor trăite. Tablourile șocau prin violența exploziei de culori.)



Celestina
(1904),
Paris, Muzeul Picasso



1904 / 1913

Boema pariziană

BATEAU-LAVOIR

În primăvara anului 1904, Picasso se mută definitiv la Paris și închiriază un atelier într-o clădire din lemn, situată pe colina Montmartre. Aceasta era clădirea Bateau-Lavoir, aflată la numărul 13 de pe Rue Ravignan (se pare că numele de „spălătorie de bărci“ fusese născocit de către Max Jacob sau André Salmon, deși locuitorii acesteia preferau să o numească „casa lui Trapper“), o veche fabrică pe care proprietarul o restaurase în anul 1889, transformând-o într-una dintre numeroasele clădiri ieftine destinate atelierelor artiștilor mediocri. Aceștia împânzeau cartierul și căutau să exploateze moda atelierelor situate pe colină (Butte), răspândită încă din anii impresionismului, datorită chiriilor ieftine. De-a lungul timpului, în ciuda vitregiei condițiilor de viață la care trebuiau să se

adapteze, aici au locuit pictori, poeți, oameni de condiție modestă, agitatori politici și personaje pitorești.

La început, Picasso a continuat să frecventeze colonia catalanilor din Paris. Alături de aceștia, participă adesea la spectacolele Circului Medrano, care aveau loc nu foarte departe de Butte (foarte curând, ele vor deveni teme preferate). În același timp, în pictura sa se observă debarasarea de stilul simbolist din „perioada albastră“, aceea din care datează capodopera *Cina frugală* (prima încercare a tehnicii gravurii efectuate la Paris), dovadă evidentă a aplecării sale spre stilistica de care fusese atras la El Greco. Încercările exotice spaniole, cu care sperase să obțină succesul în Franța – reminiscențe de pe vremea când frecvența Els Quatre Gats – sunt acum definitiv depășite. În acest moment, punctele de referință sunt pictorii francezi din

**Les Demoiseles
d'Avignon**
(1907),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă
(detaliu)

Bateau-Lavoir,
o casă veche unde
locuiau studenți,
pictori, sculptori și
actori
(sus, stânga)



**Fernande Olivier
și Benedetta
Canals** în atelierul
lui Canals,
1904
(sus, dreapta)



**Picasso
la Bateau-Lavoir.**
În fundal sunt
sculpturi ale
Noii Caledonii,
1908
(jos, stânga)



**Picasso în Piața
Ravignan din
Montmartre,**
1904
(jos, dreapta)



generația imediat următoare, Van Gogh, Gauguin, ale căror opere le putea admira în galeriile unde și el însuși începea să expună.

În toamna aceluiași an, la Bateau-Lavoir, Picasso o întâlnește pe Fernande Olivier, care îi va fi iubită în următorii șapte ani. Era o tânără femeie de o frumusețe proverbială, al cărei nume adevărat era

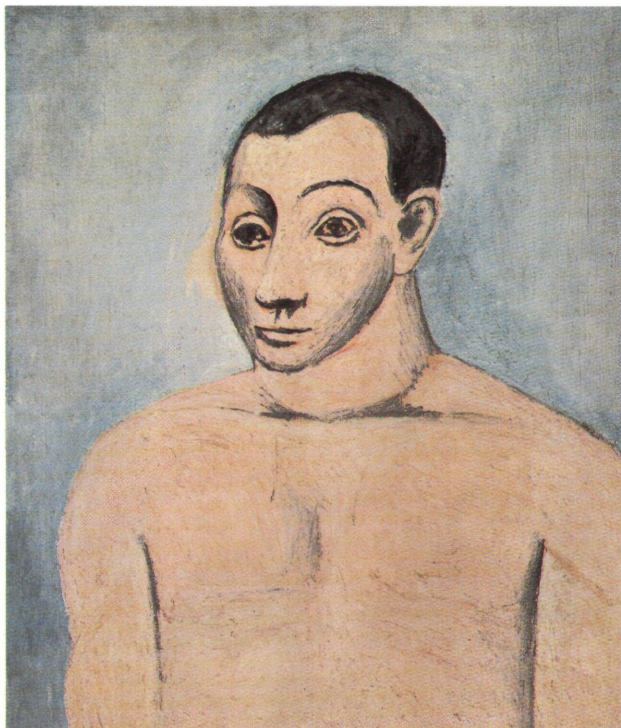
Amélie Lang (asemenea multor alte modele din acea vreme, își alesese un nume cu rezonanță artistică), care, după o copilărie și o adolescență tumultuoasă, se alăturase mediului artiștilor. Locuia la Bateau, câștigându-și existența ca model, dar încerca, la rândul său, să picteze. La scurt timp după prima întâlnire, cei doi se mută împreună în sărăcăciosul și



Masă frugală
(1904)

dezordonatul atelier al lui Picasso și, în această dezordine, noul nucleu amoroș devine punctul de atracție al unui pitoresc cerc numit „bande à Picasso“, din care făceau parte vechi prieteni din perioada spaniolă precum Canals și Manolo, artiști precum André Derain și Maurice Vlaminck și scriitori precum Max Jacob și André Salmon. De faima grupării lui

Picasso este legată și legenda tavernei „Le Lapin Agile“, tradiționalul loc de întâlnire al artiștilor din Montmartre (localul fusese frecventat și de către Toulouse-Lautrec), iar proprietarul, Père Frédé, le permitea clienților lefteri să consume pe credit, în schimbul operelor lor. Picasso iubea foarte mult poezia (pe ușa atelierului său de la Bateau-Lavoir scrisese:

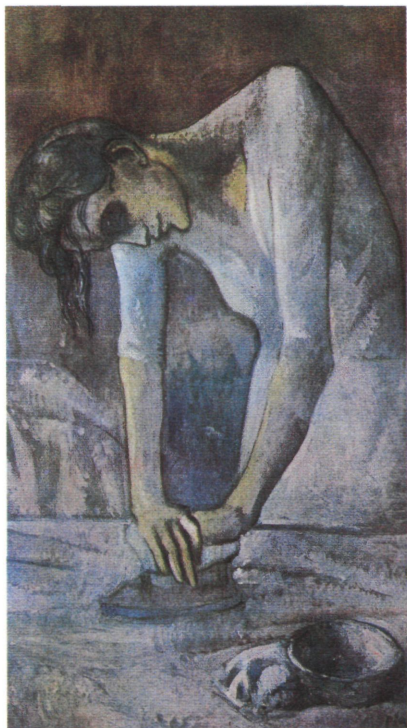


Autoportret
(1906),
Paris,
Muzeul Picasso

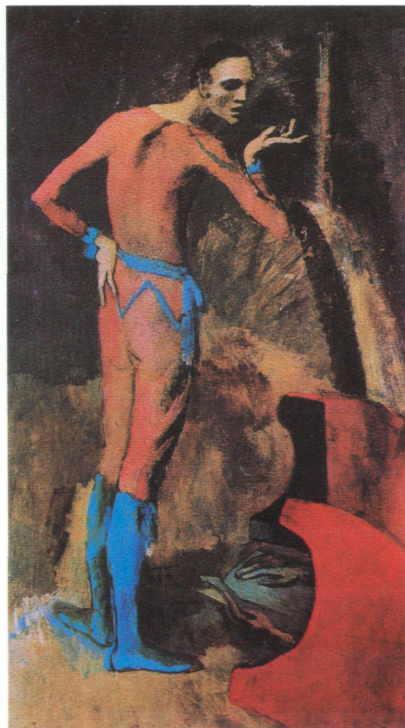
„Aici se întâlnesc poeții”), iar din 1904 datează prietenia cu poetul francez Guillaume Apollinaire, care va avea o influență definitorie asupra culturii din acea vreme. Poetul jovial și bine făcut, pasionat de artă, era unul dintre protagoniștii scenei literare de atunci. Cei doi se întâlnesc în octombrie, la inaugurarea unei expoziții în galeria lui Berthe Weill, și, foarte repede, Apollinaire devine unul dintre obișnuiții atelierului din Rue Ravignan și un susținător al stilului de

pictură care tocmai se năștea. Legătura dintre cei doi devine foarte strânsă, chiar și în plan personal, încât tânăra pictoriță Marie Laurencin, iubita lui Apollinaire din acea vreme, își intitulează tabloul – în care personajele erau ea însăși, poetul, pictorul, Fernande și câinele lor – *Familia Picasso*.

Este dificil de apreciat vizavi de cele două personaje care era figura centrală a grupului, ce a dat și ce a primit fiecare de la celălalt. Știm sigur însă că primele



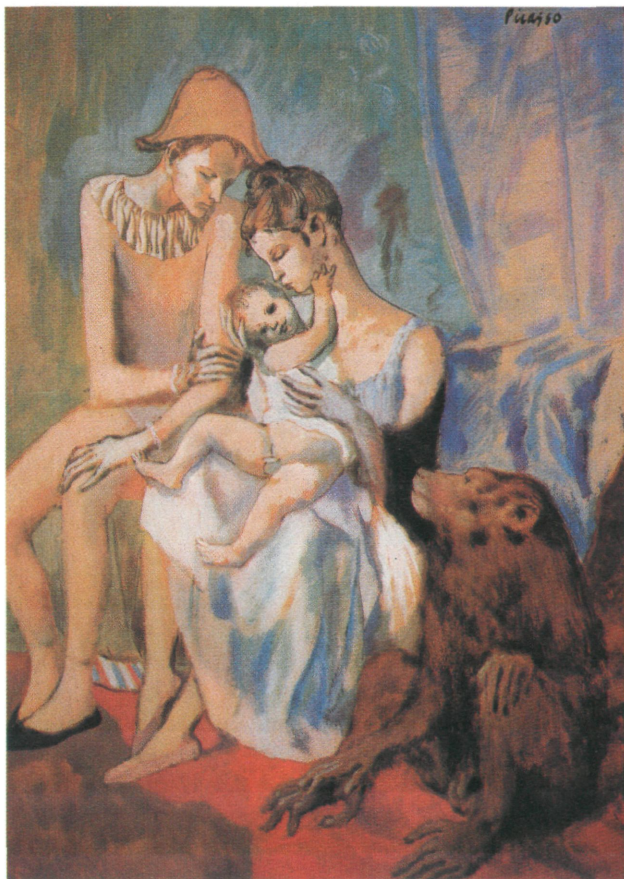
Femeia care calcă
(1904),
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim



Actorul
(1904),
New York,
Muzeul
Metropolitan de
Artă Modernă

opere critice ale lui Apollinaire, acele „Cronici de artă” foarte importante pentru afirmarea noii picturi franceze pe scena europeană, sunt două texte din anul 1905, dedicate chiar lui Picasso. Astăzi, poetul este considerat un cronicar de artă instinctiv, mult mai interesat să se situeze în centrul tuturor noutăților de avangardă decât preocupat de înțelegerea profundă a fenomenelor. Oricum, se pare că Apollinaire i l-a

prezentat lui Picasso pe unul dintre artiștii care îi vor marca profund cariera, Henri Rousseau. Poetul îl cunoscuse în jurul anului 1906, prin intermediul scriitorului Alfred Jarry (creatorul personajului de teatru Père Ubu, nume devenit caracteristic pentru toți cei care încălcau legea între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Pictura lui Rousseau, autodidactul supranumit „Vameșul” (era meseria pe care o făcuse toată viața), era un amalgam



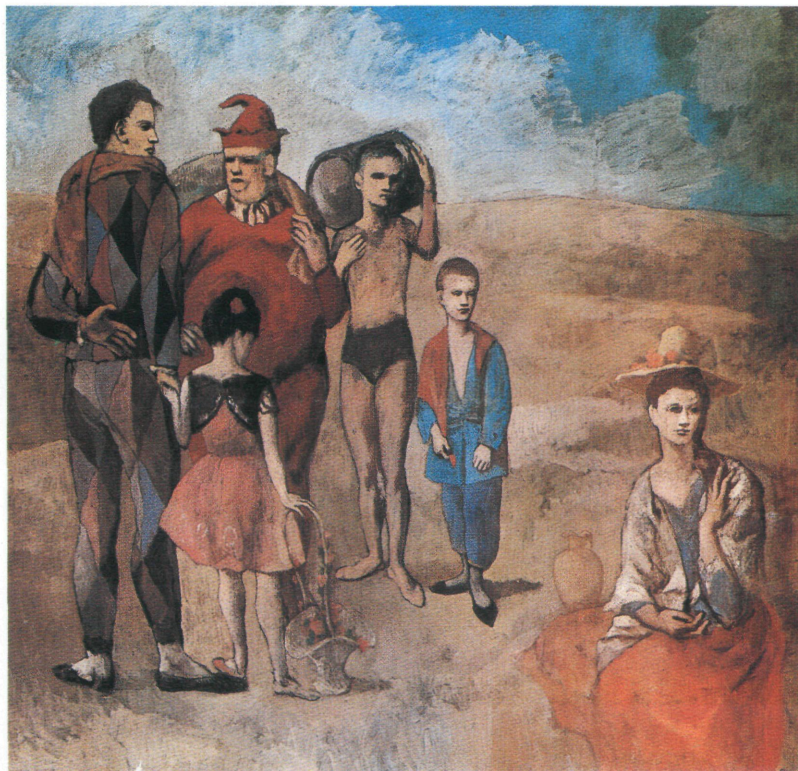
**Familie
de acrobați
și maimuță**
(1905),
Göteborg,
Konstmuseum

foarte rafinat – chiar instinctiv – de cunoștințe despre temele postimpresioniste (n.t. – postimpresionismul este curentul care a continuat impresionismul, dar a exclus limitele impuse de acesta: pictorii au utilizat în continuare culorile vii, aplicările groase cu vopsea și tușele distinctive, dar s-au axat mai mult pe formele geometrice, deformându-le, pentru a obține efecte expresive), fascinație pentru reprezentările populare și tensiune onirică. Predilecția pentru naivitatea folclorică era prezentă în pictura franceză încă din secolul al XVIII-lea, dar, prin intermediul Vameșului, acest gen imaginativ și îmbinarea dintre brutalitate și sensibilitatea puerilă s-au impus ca exemple pentru noua pictură, reprezentare privilegiată a curentului „modernist”. Picasso a fost imediat atras de lucrările lui și, în luna noiembrie a anului 1908, a cumpărat de la un anticar un important tablou al lui Rousseau, un portret feminin, pe care l-a păstrat cu sfințenie, sărbătorind achiziționarea acestuia printr-o petrecere organizată în atelierul său, rămasă legendară în Montmartre. În timpul petrecerii, Vameșul, profund mișcat de onorurile care îi erau aduse, i-a spus proprietarului casei că ei doi erau cei mai mari pictori contemporani: el, ca exponent al curentului modernist, iar Picasso, ca adept al curentului cu influențe egiptene.

Rousseau făcea referire la o transformare radicală care avusese loc cu câțiva ani



Acrobatul
și micul arlechin
(1905)



înainte în operele lui Picasso. „Egiptean“, în limbajul criticii de artă din acea vreme, indica tocmai stilul plastic și hieratic (n.r. – stilul hieratic se manifestă printr-o manieră înțepenită, rigidă, solemnă, prin reprezentarea personajelor în atitudini convenționale, conform regulilor fixate de canoanele religioase), identificat generic ca „primitiv“. Acest stil era destinat oamenilor simpli, care traversau o perioadă tensionată, dar arătau o evidentă atracție

pentru arta plastică. Interesul lui Picasso pentru primitivism se născuse în Spania, cu câțiva ani înainte, când prietenul său, sculptorul și fotograficul Joan Vidal Ventosa, îl îndruma către stilul romanic catalan. În vara anului 1906, în timpul călătoriei pe care a făcut-o cu Fernand în satul spaniol Gosol din Pirinei, Picasso a admirat sculptura iberică antică, Muzeul Luvru dedicându-i acesteia o expoziție cu un an în urmă. În mintea tânărului

**Familie
de saltimbanci**
(1905),
Washington,
Galeria Națională

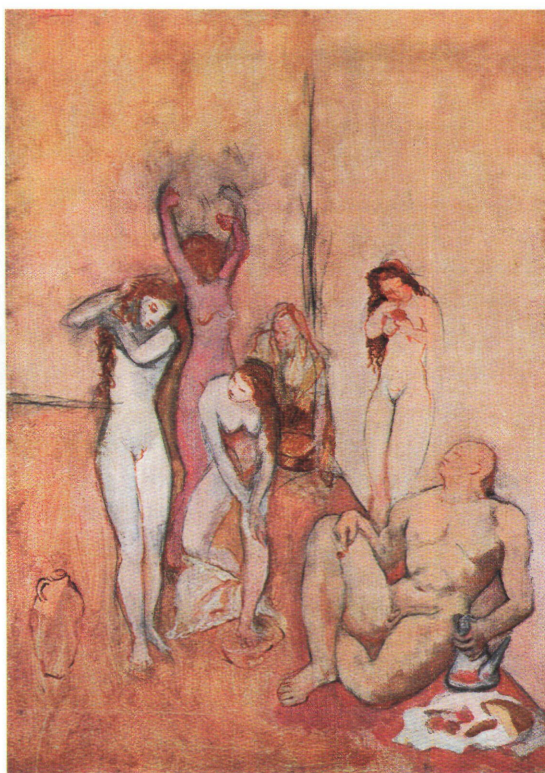


Două nuduri de femei

(1906),
New York, Muzeul
de Artă Modernă
(stânga)

Haremul

(1906),
Cleveland, Muzeul
de Artă
(dreapta)



pictor, aceste opere aveau o legătură directă cu inovațiile apărute cu câțiva ani în urmă în pictura franceză, dominată de redarea optică a luminii, de sorginte impresionistă, de către noii săi idoli, Gauguin, dar mai ales Cézanne – pe care îl cunoscuse în 1905. Aceste influențe îl marcaseră atât la Salonul de Toamnă (acela în care avusese loc prima expunere a fovismului), unde operele pictorului din Aix erau expuse alături de cele ale lui

Ingres și ale Vameșului, cât și în casa colecționarilor americani Stein, pe care începuse să-i frecventeze. Acestea sunt personajele care se vor afirma treptat și în pictura din această epocă, așa-zisa „perioadă roz”. *Actorul* datează din 1904, an ce marchează începuturile acestei epoci. Paleta artistului, aproape monocromă în perioada precedentă, se îmbogățește cu tonuri care variază de la roz la ocru, iar personajele – predomină scenele

din lumea circului și din viața saltimbancilor, precum și chipurile, mai ales cele feminine, de o vagă sugestie alegorică – capătă o nouă densitate plastică, o reminiscență a artiștilor, cum ar fi Ingres, numiți în trecut „instigatori“, conform rațiunilor avangardiste.

În 1905, două dintre aceste opere sunt expuse pentru puțin timp la Bienala de la Veneția, în sala dedicată picturii spaniole, la care Picasso participă în urma invitației primite din partea pictorului Zuloaga. Era vorba despre o guașă din același an, *Acrobatul și micul arlechin*, și despre o mare pânză reprezentând saltimbanci, care însă s-a pierdut. Picturile au fost expuse doar pentru câteva zile, deoarece responsabilul general al Bienalei, Antonio Fradaleto, le-a retras, considerându-le scandaloase pentru gusturile publicului de la acea vreme. Mulți ani Picasso nu a mai participat la nicio expoziție oficială. În perioada care a urmat, a refuzat orice invitație la Salon sau la alte manifestări instituționale, preferând să se bazeze pe galeriile și pe colecționarii particulari care începuseră să îl susțină. În casa unuia dintre aceștia, Gertrude Stein, are loc ultima întâlnire importantă din acest moment de ucenicie frenetică. Matisse povestește (secvența este confirmată apoi și în memoriile lui Picasso) că într-o zi din toamna lui 1906, în timp ce se îndrepta către reședința familiei Stein, cumpără de la un anticar o statueta de artă africană, pe care i-o arată lui Picasso. De

câțiva ani, pictorii aparținând fovismului strângeau din târgurile de vechituri și de la anticari statuete și obiecte importate din Africa, foarte răspândite în Franța prin intermediul comerțului colonial. Pasiunea pentru „art nègre“ l-a atras și pe Picasso, care povestea adesea despre vizita sa la Muzeul de Antropologie de la Trocadero, Musée de l'Homme, din vara anului 1907, vizită care a reprezentat pentru el o adevărată revelație. Datorită stilului și calităților protectoare față de duhurile rele, „art nègre“ concentra toate influențele întâlnite până atunci de tânărul pictor, dezvoltându-i un nou univers și o nouă fațetă ce puteau fi atribuite obiectului artistic. Aceste trăsături erau regăsite și în textele antropologice, precum cele ale lui Marcel Réja (pseudonim cu care psihiatrul Paul Meunier își semna scrierile care nu țineau de domeniul medical). Ele subliniau valoarea statuetelor africane, care până atunci fuseseră apreciate doar formal.

De la decadentism Picasso a fost artistul cel mai radical în ceea ce privește această nouă direcție antropologică. (n.t – Decadentismul este denumirea generică dată tendințelor literar-artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea de către propriii protagoniști, care opun realității exterioare o lume a stărilor de spirit subiective, considerată ca singura autentică către orientalismul exotic). În acest moment, Picasso era pregătit pentru cubism.



Mamă și fiu
(1907),
Paris,
Muzeul Picasso



Baie turcească
Jean-Auguste-
Dominique Ingres
(1862),
Paris, Luvru

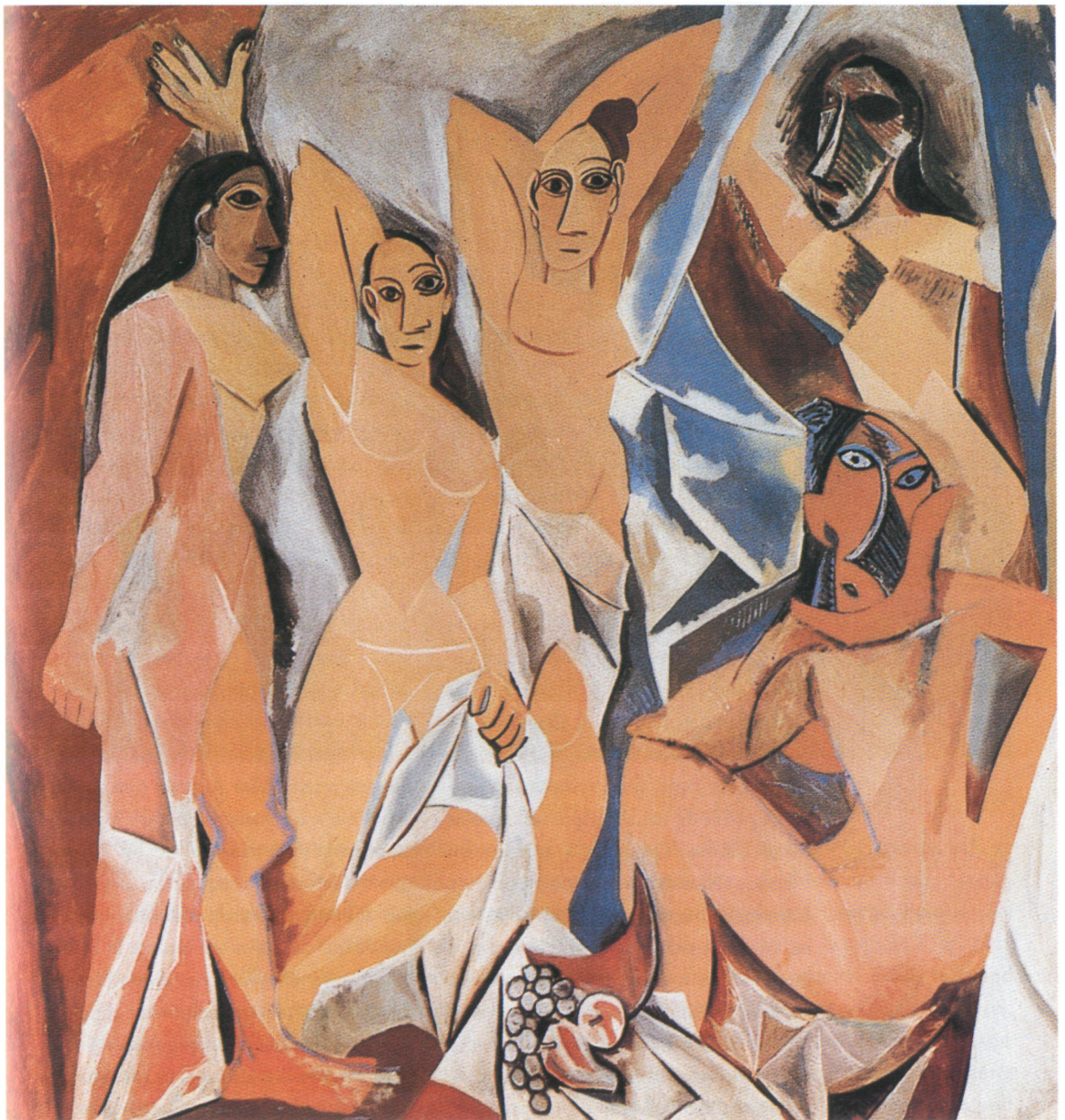
**Les Demoiselles
d'Avignon**
(1907),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă,
pag. 47

Paul Cézanne,
Înotătorii
(1906),
Philadelphia,
Muzeul de Artă

APARIȚIA CUBISMULUI

În primăvara anului 1907, Picasso începe să picteze un tablou care avea să devină piatră de temelie a artei secolului al XX-lea. După cum rezultă din numărul mare de studii și desene pregătitoare, geneza iconografiei a fost una extrem de agitată. La început proiectase o scenă de bordel, pe modelul „tranches de vie”, albastru și roz, cu reprezentarea dramei umane care dobânda valențe simbolice, universale. Alături de prostituate trebuia să se afle doi clienți, un marinar și un student la Medicină cu un craniu în mână, artistul





făcând referire, în mod evident, la stilul „vanitas“ al picturii baroce spaniole. Ulterior, cele două figuri masculine dispar și rămâne doar grupul de nuduri feminine, un subiect ce revine în arta franceză, făcând referire la seria de tablouri *La scândat* a lui Cézanne.

Les Demoiselles d'Avignon (cu acest nume este universal cunoscută) este o operă cu un destin straniu. Foarte mult timp a rămas închisă în atelierul autorului. Era o pictură foarte puțin cunoscută, despre care vorbeau doar vizitatorii admiși. A fost prezentată în public la expoziția organizată de către André Salmon, „Art Moderne en France“, la Paris, abia în anul 1906, și a fost ulterior publicată pentru prima oară în „La Révolution Suréaliste“. Intrată în 1920 în colecția lui Jacques Ducet, a fost expusă din nou, în 1937, pe simezele de la Petit Palais. Cu această ocazie, a fost achiziționată de către Museum of Modern Art din New York și prezentată în 1939 la expoziția Art of Our Time, fiind acceptată definitiv ca piatră de temelie a picturii secolului al XX-lea. Titlul nu îi aparține lui Picasso. Numele a fost născocit de Salmon, cu ocazia expoziției din 1916, și nu i-a plăcut niciodată autorului, care de-a lungul vieții a preferat să o numească *Bordelul filosofic*, deoarece scena a avut ca sursă de inspirație un bordel din Barcelona, situat în Carrer d'Avinyó. Nici evaluările tabloului nu sunt unitare.

Considerat mult timp un element central al cubismului, astăzi tinde a fi interpretat ca un experiment asupra valorii apotropaice (n.r. – valoare referitoare la superstiția apărării de duhurile rele) a artei, pictorul fiind influențat de cunoștințele de „art nègre“. Într-adevăr, Picasso a modificat radical pictura, lucrând din nou, mai ales la cele două personaje din partea dreaptă, după vizita la Musée de l'Homme din luna iunie a anului 1907, când a înțeles dintr-odată valoarea magică a sculpturilor africane primitive. „Cred că *Les Demoiselles d'Avignon* s-a născut în mintea mea în acea zi: nu prin natura formelor, ci pentru că era prima mea pânză de exorcism“, îi spune lui André Malraux (este și perioada în care achiziționează de la Géry Pieret, secretarul lui Apollinaire, două sculpturi de origine iberică înfățișând busturi, care, câțiva ani mai târziu, se vor dovedi a fi furate de la Luvru, provocându-i poetului o mulțime de probleme de natură judiciară).

Origine a reflecțiilor formale care au dus la cubism sau talismanul pentru îndepărtarea nelineștilor sexuale ale lui Picasso (pentru deformarea statuetelor „negre“ au fost amintite și efectele sifilisului, pe care le studiasse cu câțiva ani înainte la Saint-Lazare), *Les Demoiselles* este considerată, fără îndoială, punctul culminant al reflecției asupra înclinației antropologice și formale a statuetelor africane, pe care artistul începe să le colecționeze. Efectele acestora



Georges Braque,
Strada Estaque
(1906)

se recunosc, de asemenea, într-o serie de picturi și desene realizate în aceeași perioadă cu marea pânză. Cu siguranță, acestea au avut un rol important în evoluția cubismului. Reacția de consternare a primelor persoane care au văzut pânza (prieteni de la Bateau, familia Stein, Kahnweiler) a condus la crearea unei legende care atrăgea mulți curioși în atelierul lui Picasso. Printre aceștia s-a

aflat și un tânăr pictor francez care se bucura de o anumită notorietate în cercurile picturii foviste, Georges Braque, care i-a fost prezentat lui Picasso de către Apollinaire. Braque a rămas profund marcat de noutatea violentă a operei, aceasta exercitând o influență aproape imediată asupra picturii sale (unul dintre tablourile realizate în iarna dintre anii



Georges Braque,
Nud masiv
(1907-1908)

1907 și 1908, *Marele nud*, este considerat un fel de replică imediată la *Demoiselles*, și a început să-l frecventeze asiduu pe spaniol. Din această asociere a luat naștere cubismul. Picasso își continuă cercetările asupra unei transformări progresive a formelor în planuri geometrice, utilizând câteva teme (peisaje, nuduri de femei și naturi moarte) alese

dintre cele specifice picturii de șevalet, ca și cum ar fi încercat să nu distragă atenția – proprie sau pe cea a spectatorului – de la examinarea radicală a conturului forme pe cale să se nască. Având ca puncte de referință cultura africană și sensul singular al culorii la Cézanne, încă de la început spaniolul și francezul identifică suprafețele cu planurile de culoare, neacordând mare atenție efectelor luminii (nu mai este nevoie să amintim că Picasso avea straniul obicei de a picta noaptea, la lumină artificială), așa cum se observă în opere precum *Driadă* sau *Trei femei*, și se concentrează pe o construcție profund intelectuală a imaginii. În anul 1908, Braque inaugurează prima expoziție personală la Galeria Khanweiler, cu câteva peisaje realizate în timpul verii, pe parcursul vizitei la Estaque (peisaj pictat, la vremea sa, și de Cézanne), care fuseseră refuzate de către juriul Salonului de Toamnă. Cu această ocazie, criticul Louis Vauxcelles (repetând o teorie a lui Matisse, se pare) vorbește despre cuburi pentru a defini noul stil, născocind numele care va deveni oficial pentru noul stil de pictură. Între timp, cei doi prieteni – care, pe măsură ce pictura lor intră în armonie, își semnează tablourile doar pe verso, ca și cum ar fi vrut să-și ascundă identitatea –, se îndreaptă către o definiție tot mai riguroasă a artei comune. Cu naturile moarte, evident inspirate de Cézanne, dimensiunea



Nud cu perdea
(1907),
Sankt Petersburg,
Ermitaj

CUBISMUL DINCOLO DE PICASSO

André Derain,
Figură încovoiată
(1907),
Viena,
Muzeul de Artă

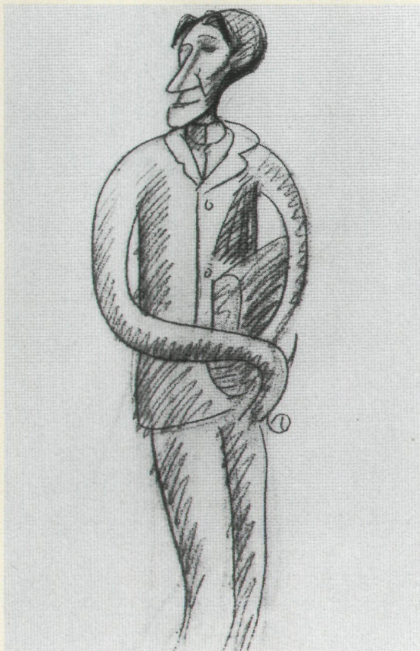


Exemplul lui Braque și al lui Picasso, în ciuda izolării în care cei doi își desfășurau activitatea, devine un catalizator pentru tinerii artiști parizieni. Aceștia considerau cubismul drept cea mai radicală și mai profitabilă dintre propunerile artistice pe care le căutau pentru a se conforma cerințelor picturii franceze prezentate la Salon, încă îngrădită de tradiția impresionistă. Grupul care va prezenta pentru publicul larg din acea vreme în mod oficial cubismul – grup din care făceau parte Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Metzinger – expune, în anul 1910, la „Salon des Indépendants”, începând să se deosebească și să devină o grupare de sine stătătoare în peisajul vremii. În anul 1911, și de această dată cu ocazia expoziției de la „Salon des Indépendants”, cubiștii vor contesta condițiile impuse de regulamentul tradițional, cerând să expună într-o singură sală, pentru a prezenta o imagine de ansamblu omogenă, spre deosebire de ceilalți participanți. Între timp, mulțumită activității de socializare desfășurate de Apollinaire, elementul de referință al grupului și, în același timp, prietenul lui Picasso, se deschid câteva căi de contact între tinerii francezi și măștrii reprezentativi ai noii picturi, care refuză să participe la inițiativele publice și să-și asume rolul de inițiatori ai curentului. În timp ce grupului cubist i se alătură noi artiști, precum Archipenko, cei trei frați Duchamp, Lhote și spaniolul Juan Gris, în anul 1912, Gleizes și Metzinger tipăresc cartea „Du cubisme”, primul tratat teoretic, structurat sistematic, asupra metodelor de compoziție ale noului stil, care tindea să se transforme în mișcare, accentuând caracteristicile de origine matematico-geometrică ale procedurilor de descompunere a imaginii, influențate de interesul pentru figurile geometrice noneuclidiene. În același an, manifestările cubiste de la expoziția „Salon des Indépendants” (care provoacă chiar și o interpelare parlamentară împotriva noii mișcări) și de la expoziția

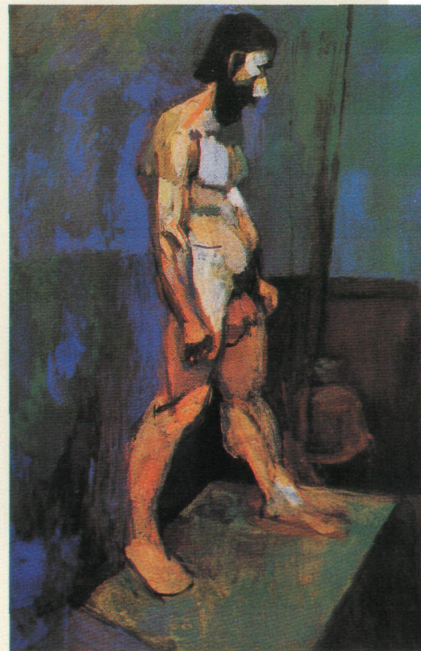
„Galerie de la Bòetie“, expoziție intitulată „La Section d'Or“, stabilesc definitiv hegemonia noii picturi în peisajul artistic francez, chiar dacă – mai ales în cazul inițiativelor organizate în afara Franței – critica cea mai importantă continuă să sublinieze neparticiparea lui Braque și a lui Picasso. Cubismul (pentru care membrii grupului propun denumiri diferite, printre care se numără

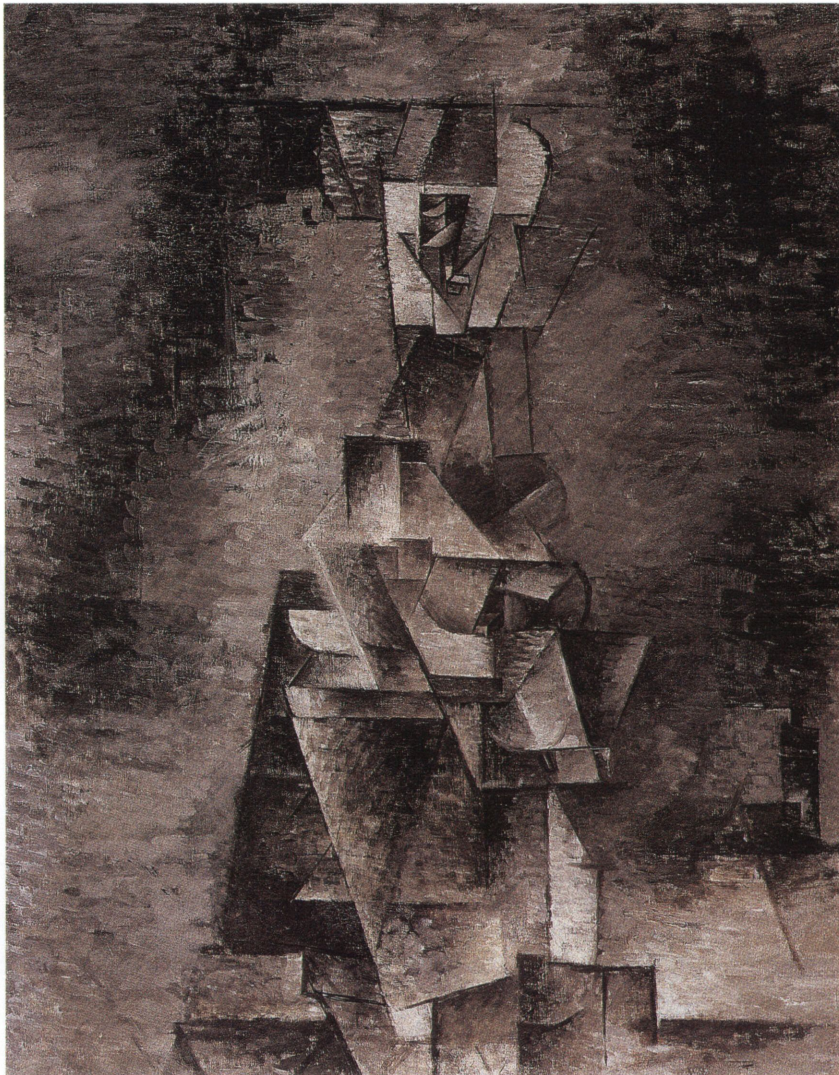
„l'orfismo“ al lui Delaunay și „tubismul“ lui Léger) se afirmă precum limbajul de care fiecare avangardă nu se poate lipsi pentru a se afirma, la fel cum călătoria la Paris devine obligatorie pentru orice artist ambițios. Influența sa se observă chiar și la autorii și la mișcările străine aflate la baza inspirației sale, precum abstracția lui Kupka sau a lui Mondrian, sau dinamismul futurist.

**Portret al lui
André Salmon**
(1907)
(stânga)



Henri Matisse,
Bărbat nud
(1900),
New York,
Muzeul
Metropolitan
(dreapta)

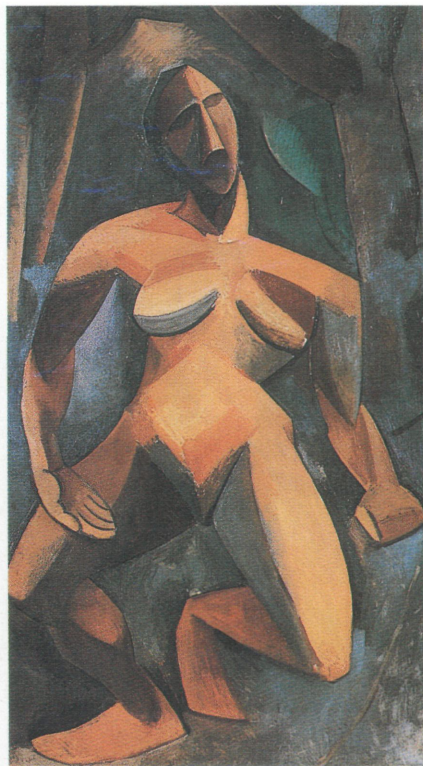
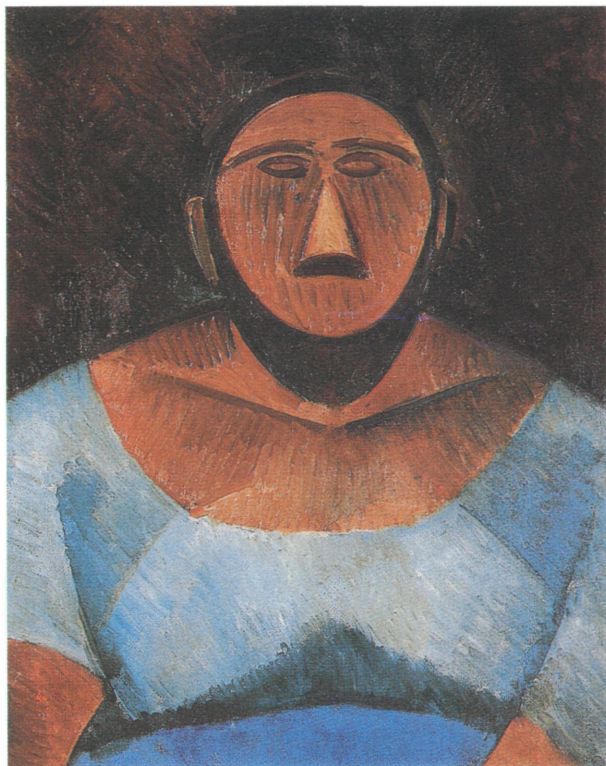




Nud de femeie
(1910),
Philadelphia,
Muzeul de Artă

Trei femei
(1908),
Sankt Petersburg,
Ermitaj,
pag. 55





plastică va fi înlocuită de forme realizate prin intersectarea planurilor. Atenția asupra structurii conceptuale coerente a compoziției pune acum pe planul al doilea influența „africană”, dusă până la refuzul seducției prin culoare și prin variațiile acesteia (au fost critici care au vorbit despre o așa-zisă „periodă verde”), și îl determină pe Picasso să caute rezultate similare celor artistice în sculptură, manifestare care îl va încerca periodic pe parcursul vieții. În primăvara anului 1909,

Picasso se întoarce pentru câteva luni în Spania, împreună cu Fernand, și petrece o lungă perioadă la Horta de Ebro, unde mai poposise, cu unsprezece ani înainte, împreună cu Pallarès. Aici va realiza o serie de personaje și portrete. Forma reprezintă acum o intersectare de planuri geometrice, care devin din ce în ce mai neclare (*Nud de femeie*, expus la New York, în 1911, a fost interpretat ca o scară antiincendiu). Această operațiune este determinată de dorința de a immortaliza pe

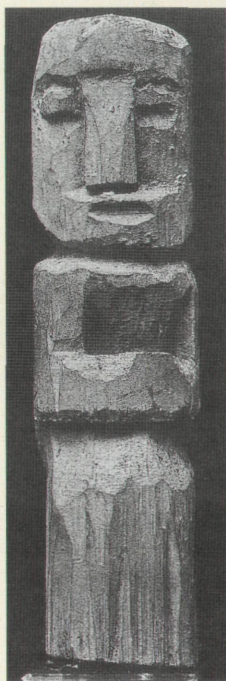
Țărăncuța (1908),
Sankt Petersburg,
Ermitaj (stânga)

Driada
(**Nud în pădure**)
(1908),
Sankt Petersburg,
Ermitaj (dreapta)

Doamna cu evantai
(1909),
Moscova,
Muzeul Pușkin,
pag. 57



ART NÈGRE



Figură în picioare
(1907)

Interesul pentru manifestările artistice ale populațiilor din afara Europei, care îi preocupă la începutul secolului pe protagoniștii avangardei franceze, se îndreaptă, pe bună dreptate, către cercetarea atentă a populațiilor exotice. Încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, stimulate și de politica colonială a guvernelor, acestea își puseseră amprenta asupra întregii lumi culturale, așa cum o demonstrează cărți precum „Scrisori persane“, de Montesquieu, sau, în secolul următor, subiectele orientale abordate de diferiți pictori, printre care și Delacroix sau Ingres. În ceea ce privește artiștii avangardiști, următorul va fi Paul Gauguin, „fugit“ pe mările sudului, în căutarea unui mit de origine vizuală și antropologică, menit să-i învieze pictura. În această perioadă apar primele muzee dedicate strănerii și catalogării obiectelor „primitive“ pătrunse în Europa, mai întâi în urma călătoriilor de explorare și apoi a dominațiilor coloniale. La Paris, în anul 1878, este înființat Muzeul Etnografic pentru misiuni științifice (care mai apoi devine Muzeul Trocadéro, unde Picasso va avea străfulgerarea din anul 1907), iar la Expoziția universală din anul 1889 au fost construite machete ale așezărilor din Senegal și din Gabon, în timp ce moda spectacolului „negru“ se răspândește în cabaret. Nu se știe cu siguranță cine a fost primul care a adus în centrul atenției caracteristicile artistice și semnificative ale statuetele tribale care puteau fi admirate cu aceste ocazii și cumpărate din piețele mici sau din anticariate. Vlaminck și Derain susțineau că le-au descoperit înainte de 1906, într-o cafenea din Argenteuil, în timp ce criticul și comerciantul Paul Guillaume (primul expozant care a recurs la „art nègre“ la Paris) declară că a cumpărat prima sa statueta africană de la un mecanic de locomotivă, în anul 1904. Cu siguranță, în toamna anului 1906, când a cumpărat de la Vlaminck o mască Fang, Derain văzuse deja colecțiile de artă



Cap de femeie
(1909),
Paris,
Muzeul Picasso



**Figura
unei racle,**
Kota, Gabon

tribală de la British Museum din Londra, în aceeași perioadă în care Matisse descoperise și îi arătase lui Picasso o statueta „neagră”. Oricum, Picasso a pus întotdeauna pe seama anului următor explozia interesului său real pentru arta extraeuropeană și, pentru o perioadă, în preajma anului 1920, a preferat să nege faptul că aceasta a avut o influență reală asupra lui, în ciuda urmelor evidente lăsate asupra lucrărilor sale după vizita la Muzeul Trocadéro din iulie 1907.



până percepția cognitivă asupra subiectului, prin prezentarea simultană a mai multor puncte de vedere. Până în acel moment, pictura reprezentase o simplă imitare a realității. S-a vorbit adesea în această perioadă, uneori chiar în mod exagerat, despre formele geometrice non-euclidiene, răspândite în perioada lui Montmartre de către Maurice Princet, un matematician amator. Concentrarea asupra dimensiunii conceptuale a operei îl determină pe artist să reducă gama de culori la câteva nuanțe fundamentale, toate aplicate pe un ton ocru, nisipos, căutând să dobândească o nouă concentrare „plastică”, marcată prin intermediul alternanței dintre suprafețele pline și cele

goale (care sunt prezente și în scultura celebră *Bustul lui Fernande*), ca și cum experimentarea unei noi picturi ar fi avut nevoie și de o revizuire a instrumentelor cu care aceasta este realizată. Prin aceste picturi se definește în totalitate „cubismul analitic”, care caracterizează pictura lui Picasso și a lui Braque, cel puțin până în 1912, și care îi face pe cei doi artiști să se afirme (mai ales pe cel spaniol) printre cei care, în cursul secolului al XX-lea, asemenea lui Chaplin în domeniul cinematografiei, lui Joyce în literatură, lui Freud și Einstein în domeniul științific, au revoluționat radical atât limbajele, cât și optica prin care individul putea aprecia rolul său în lume.

Fabrica de cărămizi din Tortosa

(1909),
Sankt Petersburg,
Ermitaj (stânga)

Rezervorul

(1909), (dreapta)

Căsuța din grădină

(1908),
Sankt Petersburg,
Ermitaj,
pag. 61





**Autoportretul
unui arlechin
la cafenea
(1905)**

PRIMII SUȘȚINĂTORI

La sfârșitul verii, întorși de la Horta, Picasso și Fernand părăsesc clădirea Bateau și se mută pe unul dintre cele mai exclusiviste bulevarde – Clichy. Acesta este semnul noului statut, datorită cercurilor tot mai numeroase de comercianți,

colecționari și susținători care, conștientizând noutățile aduse de cubism, le garantează siguranța financiară. Picasso își permite chiar să refuze participarea la expozițiile oficiale, care, la momentul debutului, l-au respins pe el și pe Braque. După sosirea la Paris, spaniolul s-a apropiat de comercianții care începeau să

**Portretul lui
Wilhelm Uhde
(1910)**



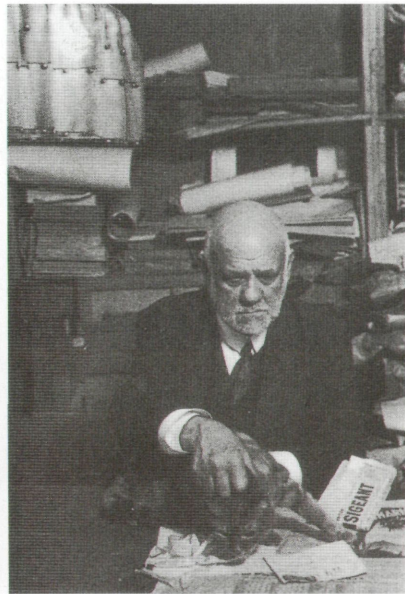
**Wilhelm Uhde
în 1913**



**Portretul lui
Ambroise Vollard**
(1910), Moscova,
Muzeul Puşkin
(sus stânga)



Ambroise Vollard
în 1933
(sus dreapta)

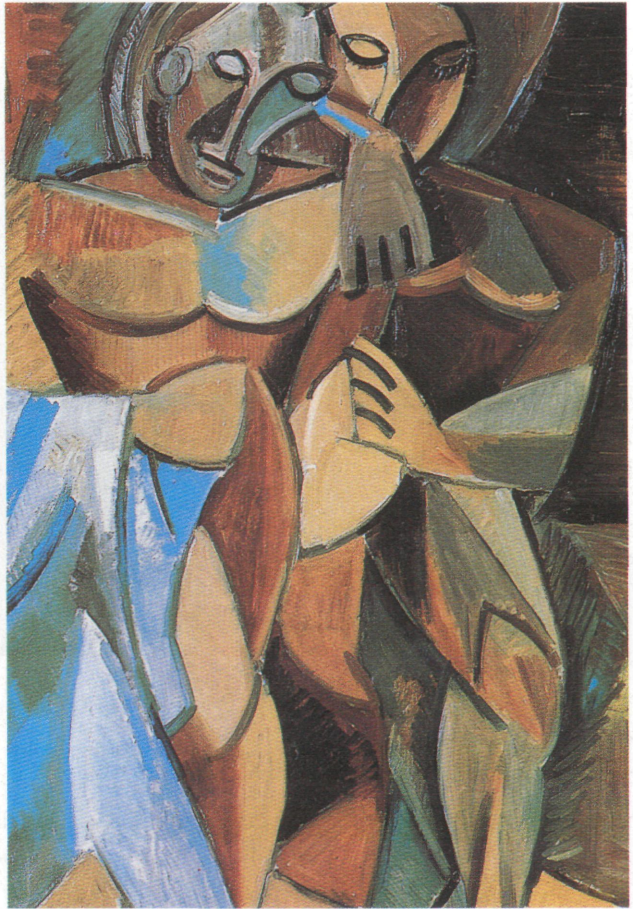


**Daniel-Henry
Kahnweiler**
în 1966
(dreapta jos)

**Portretul lui
Daniel-Henry
Kahnweiler**
(1910), Chicago,
Institutul de Artă
(stânga jos)



expună operele coloniei catalane, ale lui Berthe și Vollard (amintiri ale acestor expoziții sunt zugrăvite în desenele sale), precum și cele ale tinerilor artiști care trăiau în zone mizere, cum ar fi bine cunoscutul Clovis Sagot. Abia mai târziu întâlnește personaje cu o cultură intelectuală și comercială solidă, precum criticul de artă german Wilhelm Uhde, foarte cunoscut în 1904, unul dintre primii susținători ai Vameșului, sau cu expozantul Daniel-Henry Kahnweiler, cu care a lucrat toată viața (a fost primul care a contractat mai mulți protagoniști ai avangardei), descendentul unei familii germane înstărite și care a scris una dintre primele cărți dedicate cubismului. Colecționarul rus Serghei Schukin merită o abordare separată. Fiul unui bogat industriaș, deja colecționar al operelor lui Derain și Matisse, îl întâlnește pe Picasso probabil în jurul anului 1908. Important evaluator al picturii sale, se spune că îi cumpăra tablourile înainte ca vopseaua să se usuce. Astfel, acesta devine proprietarul uneia dintre cele mai mari colecții de opere ale avangardei franceze, pe care, din 1909, decide să o prezinte publicului, în Palatul Troubetzkoy din Moscova (pe care statul sovietic l-a expropriat imediat după revoluție), oferindu-le tinerilor pictori ruși ocazia de a cunoaște noua creație franceză. Cele cincizeci și una de lucrări ale lui Picasso au avut o contribuție fundamentală la nașterea avangardismului rus.



Prietenia
(1908),
Sankt Petersburg,
Ermitaj

**Portretul
Gertrudei Stein**
(1906),
New York, Muzeul
Metropolitan
de Artă



GERTRUDE STEIN

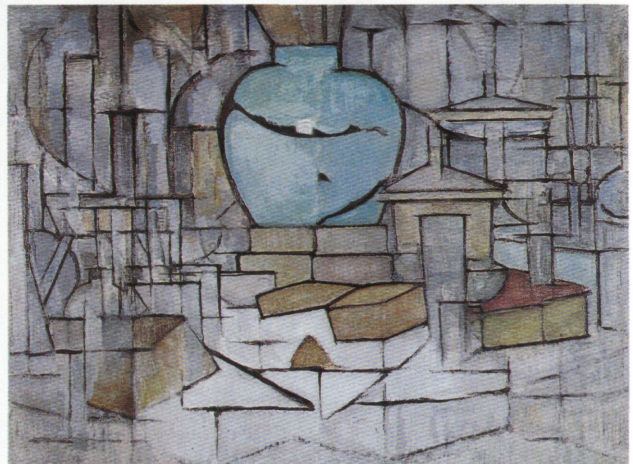
Dintre toți acești susținători ai cubismului, cea mai importantă persoană a fost, fără îndoială, scriitoarea americană Gertrude Stein, pe care am amintit-o de multe ori. Moștenitorii unei averi impresionante, frații Leo, Gertrude și Michael Stein s-au stabilit la Paris între anii 1902 și 1903 și au început aproape imediat să colecționeze operele lui Cézanne și ale lui Matisse. În 1906, Leo a cumpărat primul său tablou semnat de Picasso și și-a dorit să-l cunoască pe artist, devenind astfel,

alături de membrii „grupului“, un foarte asiduu participant la seratele care aveau loc în casa lor din Rues de Fleurus. Prietenia cu Gertrude Stein, cea mai inteligentă din familie (în salonul căreia se perindaseră ilustre personalități pariziene din primii treizeci de ani ai secolului), a avut un rol esențial în procesul său de maturizare. De exemplu, prin intermediul acesteia l-a cunoscut pe Matisse, pe care l-a stimat întordeauna și pe care l-a considerat unicul artist capabil să se măsoare cu el, dar, mai ales, a avut ocazia să observe cu atenție celebre tablouri ale



Paul Cézanne,
Natură moartă
(1895-1900),
Paris,
Muzeul Orsay

Piet Mondrian,
**Natură moartă
cu vas de
condimente II**
(1911-1912),
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim

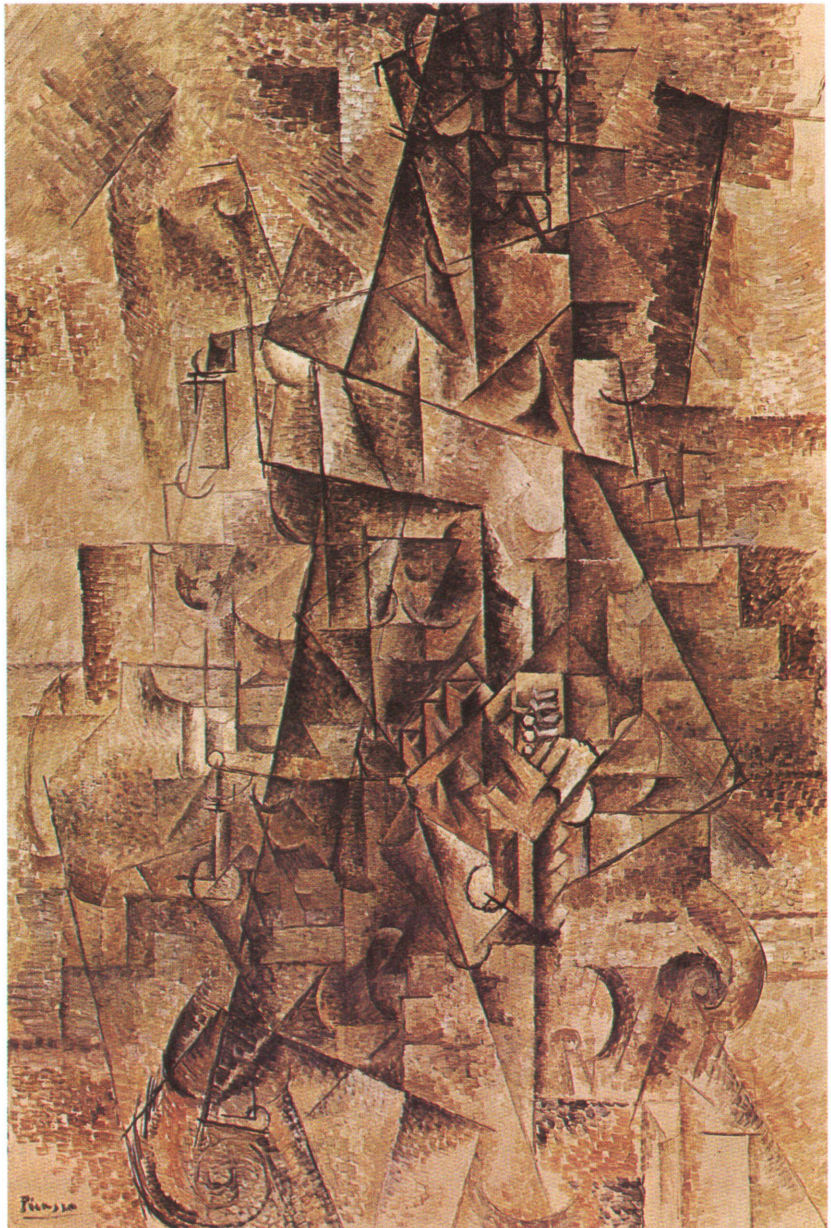


Juan Gris,
**Natură moartă cu
fereastra deschisă**
(1915),
Philadelphia,
Muzeul de Artă

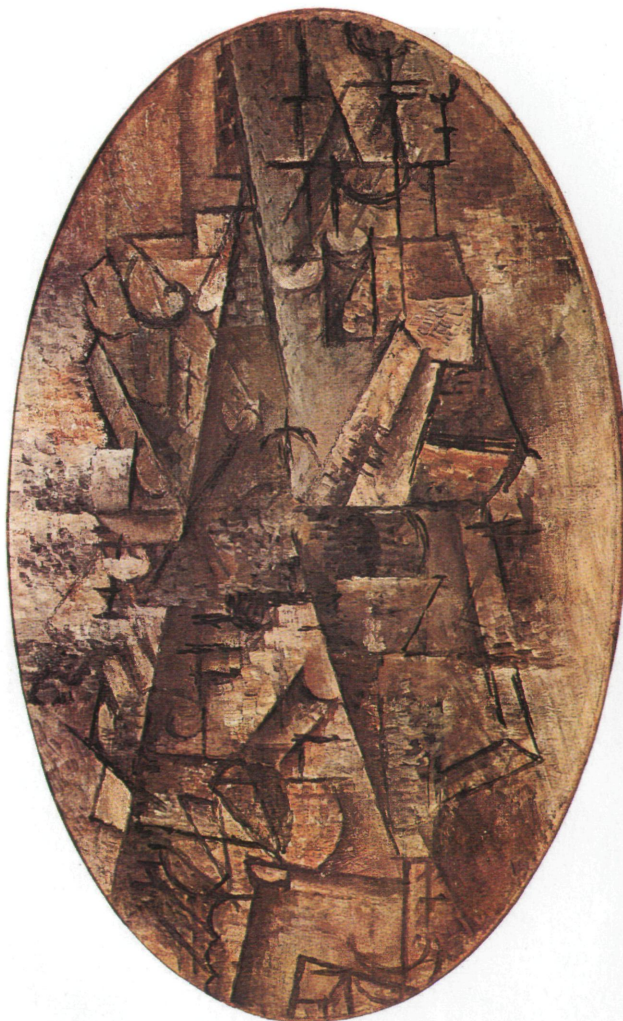


Acordeonistul

(1911),
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim



**Vază, fructe și
dovlecei pe masă**
(1909),
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim,
pag. 68



**Barbatul
cu mandolina**
(1911-1912)

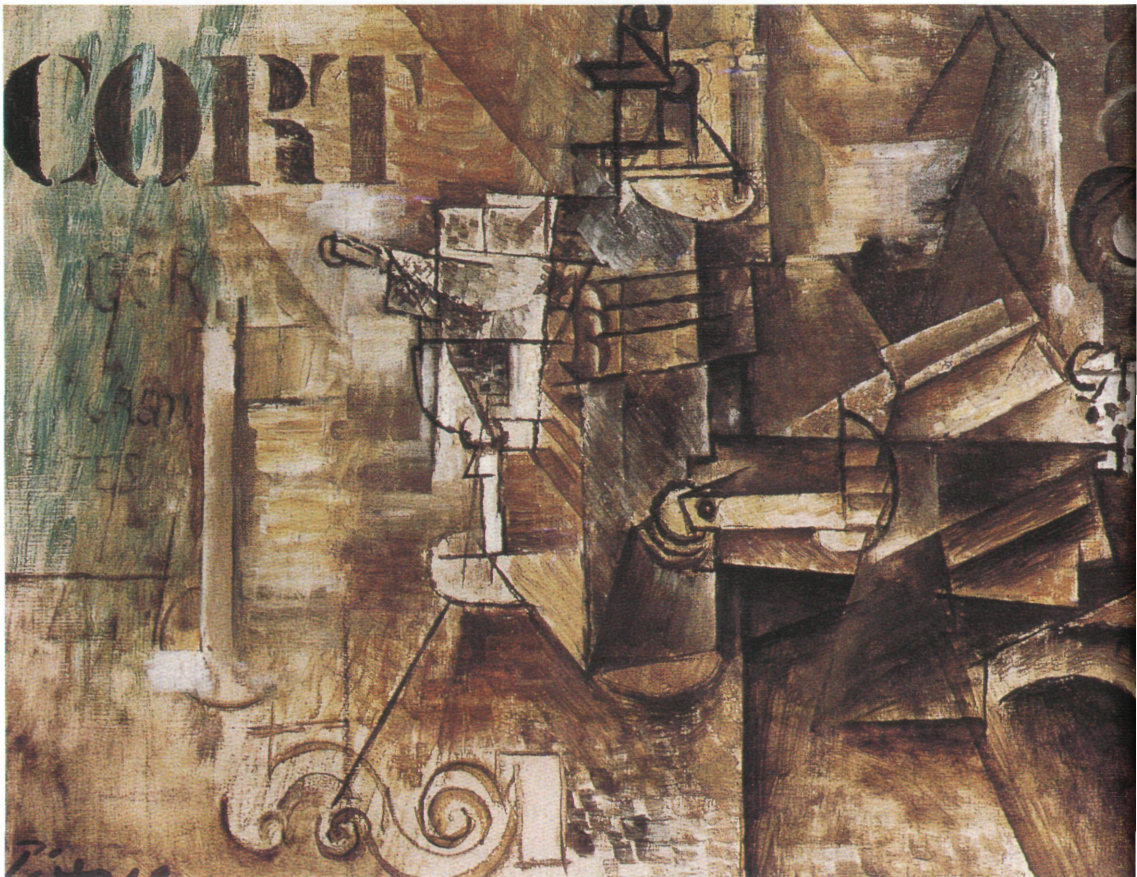
lui Cézanne din colecție. Nu a fost singurul care a avut de câștigat de pe urma acestei prietenii: romanele scriitoarei reprezintă printre primele dovezi ale pătrunderii noutăților stilistice europene în literatura americană și sunt considerate drept cea mai explicită transpunere verbală a noutăților introduse de Picasso în reprezentarea pluridimensională a formei. Prin intermediul colecției Stein (acum împrăștiată în diferite direcții) ar fi posibilă reconstituirea parcursului formării lui Picasso. De exemplu, *Portretul lui Gertrude*, pe care spaniolul l-a pictat în 1906, reprezintă una dintre numeroasele dovezi ale interesului cultivat în timp pentru sculptura iberică arhaică, prin intermediul căreia artistul reușește să transforme o creație modelată după tradiționalele portrete ale lui Ingres într-un mister hieratic orientat către brutalitatea tabloului *Demoiselles*. Din colecție fac parte atât peisaje realizate la Horta, în 1909, cât și naturile moarte ale lui Cézanne, care au stat la baza cubismului „ermetic”. Între timp, Picasso și Braque își continuă explorarea. Între sfârșitul lui 1911 și începutul lui 1912, ei introduc formatul oval, pentru a ușura componenta geometrică dură, care le caracterizase tot mai mult operele. Încep să echilibreze neclaritățile cu care erau create personajele, introducând detalii realizate în manieră naturalistă, cu o precizie aproape iluzorie (așa cum procedează Braque în tabloul



Portughezul), pentru a evita ca lucrarea să devină una abstractă. Încep să introducă pe pânză cuvinte și numere, imitându-le pe cele tipărite și utilizând tehnicile caracteristice artizanatului (precum pieptenul cu care se putea întinde culoarea, imitând striățiile lemnului). Braque începe apoi (el este cel care, de obicei, introduce noutățile, iar Picasso împinge experimentele către rezultate mai radicale) să lipească bucăți de hârtie pe pânză,

ca pete de culoare – „papier collé” –, obținând efecte cromatice diferite, în funcție de dimensiunea emoțională caracteristică picturii. Acest gen de cercetare se va desăvârși printr-o operă pe care Picasso a realizat-o probabil în iarna anului 1912, *Natură moartă cu scaun din paie*, considerată primul colaj, în care bucățile de hârtie nu sunt folosite ca efecte de culoare, ci ca elemente extrapolate la realitate (sunt, ca o paranteză, anii în

Masa arhitectului
(1912),
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim





**Natură moartă
pe un pian
(1912)**



care Marcel Duchamp realizează primele lucrări „ready-made“). În acest caz, Picasso folosește o bucată de pânză cerată, pe care este schișat desenul unui scaun împletit din paie, pânza fiind înconjurată cu o sfoară, în formă de oval.

Introducând pe pânze pachete de țigări, partituri, pagini de ziar, cei doi artiști se îndepărtează ireversibil de îngrădirile impuse de mimetism, preferând prezența

unor bucățele de „adevăr“, folosite ca indicii pentru a ajuta cititorul să reconstituie subiectul tabloului. Picasso a obținut în acest domeniu foarte multe rezultate pozitive, de mare importanță pentru viitor, prin realizarea *Chitarelor* (după cum arată o fotografie, a încercat o prezentare a acestor opere într-un spațiu care depășea limitele tradiționale ale sculpturii, folosind două brațe din hârtie, agățate de

Natură moartă cu scaun din paie
(1912),
Paris,
Muzeul Picasso

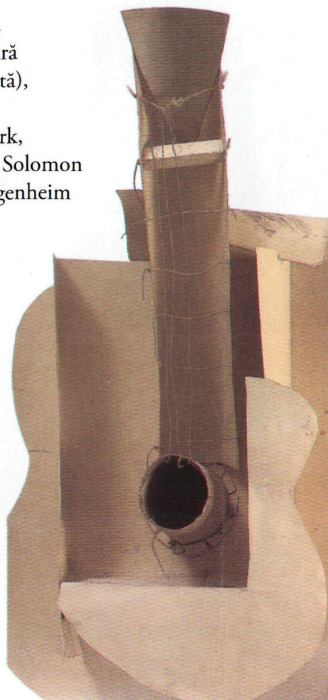


Case pe deal
(1909)

perete, care să susțină o chitară adevărată). Între timp, din 1909, cubismul (acesta era deja numele oficial al noului stil de pictură) devenise un fel de magnet pentru pictorii tineri, rezidenți la Paris, afirmându-se în cadrul Expozițiilor din 1912 și 1913, precum și printr-o serie de expoziții din capitalele străine, la care însă Picasso și Braque preferau să nu participe (iar presa nu pierde ocazia de a

sublinia absența lor). Descompunerea cubistă, în diversele sale forme, devenise un limbaj comun pentru avangardă, o gramatică de care era imposibil să nu te lovești. Picasso, energic și individualist, redescoperea între timp bucuria culorii, introducând și elemente de pointilism pentru a înviora suprafața pânzei și a echilibra severa austeritate conceptuală a compozițiilor (toată viața sa va fi marcată

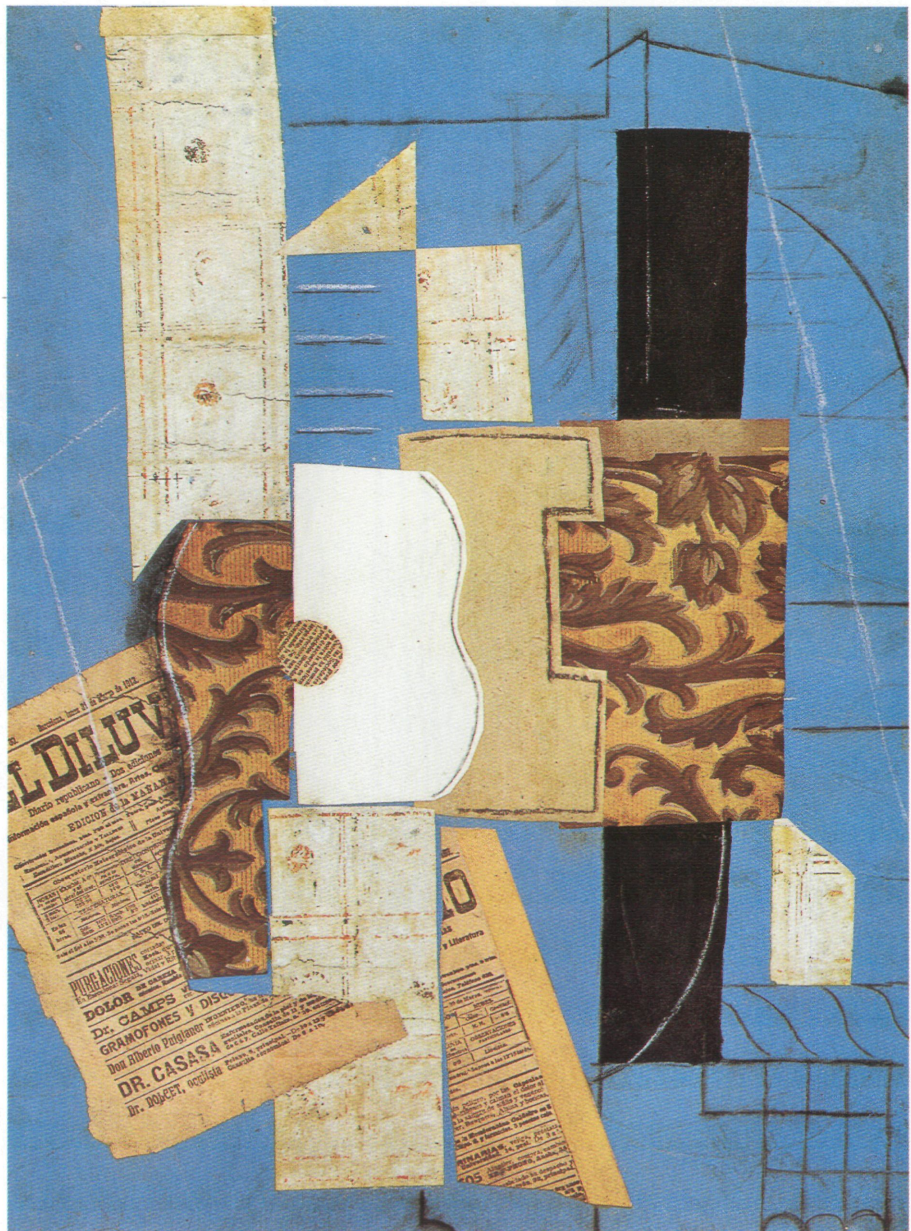
Chitara
(sculptură
asamblată),
1912,
New York,
Muzeul Solomon
R. Guggenheim



Chitaristul,
compoziție
fotografică
(1913)

de această pendulare între concepții opuse). În luna iulie a anului 1914, pictează un tablou emblematic pentru noua etapă din cariera sa, o natură moartă, care, în urma unei publicații care apărea în acea perioadă, se face cunoscută sub numele de *Vive la France*. Acest tablou, de o amplă coloristică și structură compozițională, transmite liniștea momentului

său intim (în 1912 se desparte de Fernande și trăiește o nouă poveste de dragoste cu Marcelle Humbert, căreia i se spunea Eva) și își mărturisește dragostea pentru patria sa adoptivă. Nu avea de unde să știe că, după nici măcar o lună, la 2 august, declarația de război după atentatul de la Sarajevo va face ca opera sa să capete o profundă semnificație patriotică.



Chitarra
(1913),
New York,
Muzeul
Solomon R.
Guggenheim



1914 / 1931 Succesul

RĂZBOIUL

Izbucnirea Primului Război Mondial îl găsește pe Picasso în vacanță la Avignon, împreună cu Eva. Flagelul, care împrăștie „grupul”, marchează sfârșitul unei perioade care va rămâne doar o amintire: Braque și Derain pleacă pe front, așa cum va face mai târziu și Apollinaire, voluntar, de unde se va întoarce rănit la cap și va muri în anul 1918, pentru că trupul său slăbit nu a putut rezista bolii.

Gertrude Stein se află în Anglia, iar Kahnweiler, surprins de evenimente în Elveția, se refugiază în Italia. Deoarece era cetățean spaniol, Picasso nu a fost mobilizat pe front, dar a luptat totuși în felul său. În vreme de război, cubismul, foarte apreciat de colecționarii și criticii germani, este considerat aproape o formă de „pact cu inamicul”, iar principalul său exponent – un trădător. Picasso continuă

să picteze oricum, mai întâi la Avignon, apoi la Paris, unde se întoarce la sfârșitul lunii octombrie pentru a încerca să reducă pagubele pe care această situație le-a produs asupra lucrărilor sale (galeria de artă a lui Kahnweiler, cetățean german, este pusă sub sechestru. Picasso trebuie să-și găsească un alt negustor, iar acesta va fi Léonce Rosenberg).

Realizează naturi moarte și portrete în care persistă bucuria culorii din anii anteriori, redescoperită prin folosirea hârtiei de tip papier collé (în care anumite elemente fac ca lucrarea să pară un fel de imitație), în timp ce rigoarea geometrică a cubismului analitic se îmblânzește. Descompunerea continuă să anime chiar și sculpturile-construcții, a căror producție crește în acești ani. Aceleași subiecte apar și într-o serie de tablouri, în paralel cu producția artistică, portrete ale unor prieteni așezați și naturi moarte, cu un

Răstignirea

(1930),

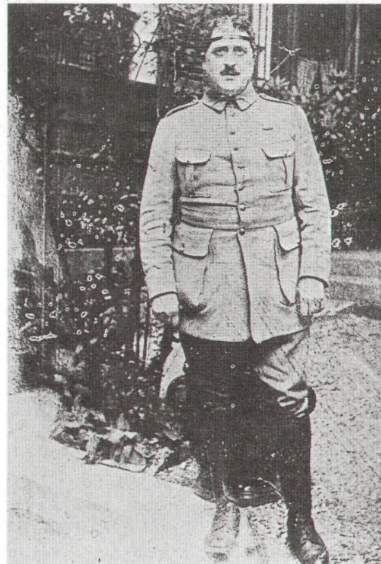
Paris,
Muzeul Picasso



Explozia
(1917),
George Grosz,
New York,
Muzeul de Artă
Modernă



**Portretul lui Max
Jacob**
(1914)
(stânga)

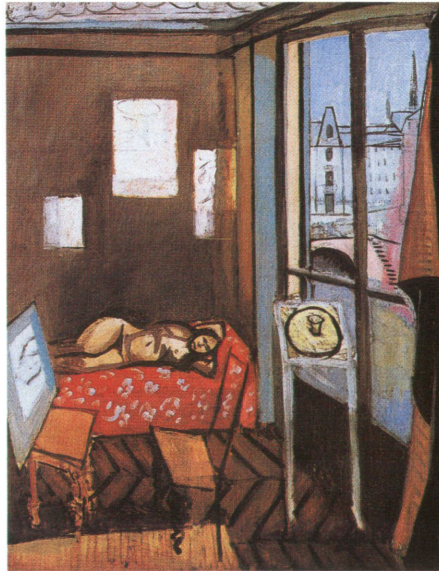


**Guillaume
Apollinaire soldat**
(dreapta)

**Femeie în
fotoliul din
fața șemineului**
(1914),
Paris,
Muzeul
Național de
Artă Modernă,
Centrul
Georges
Pompidou



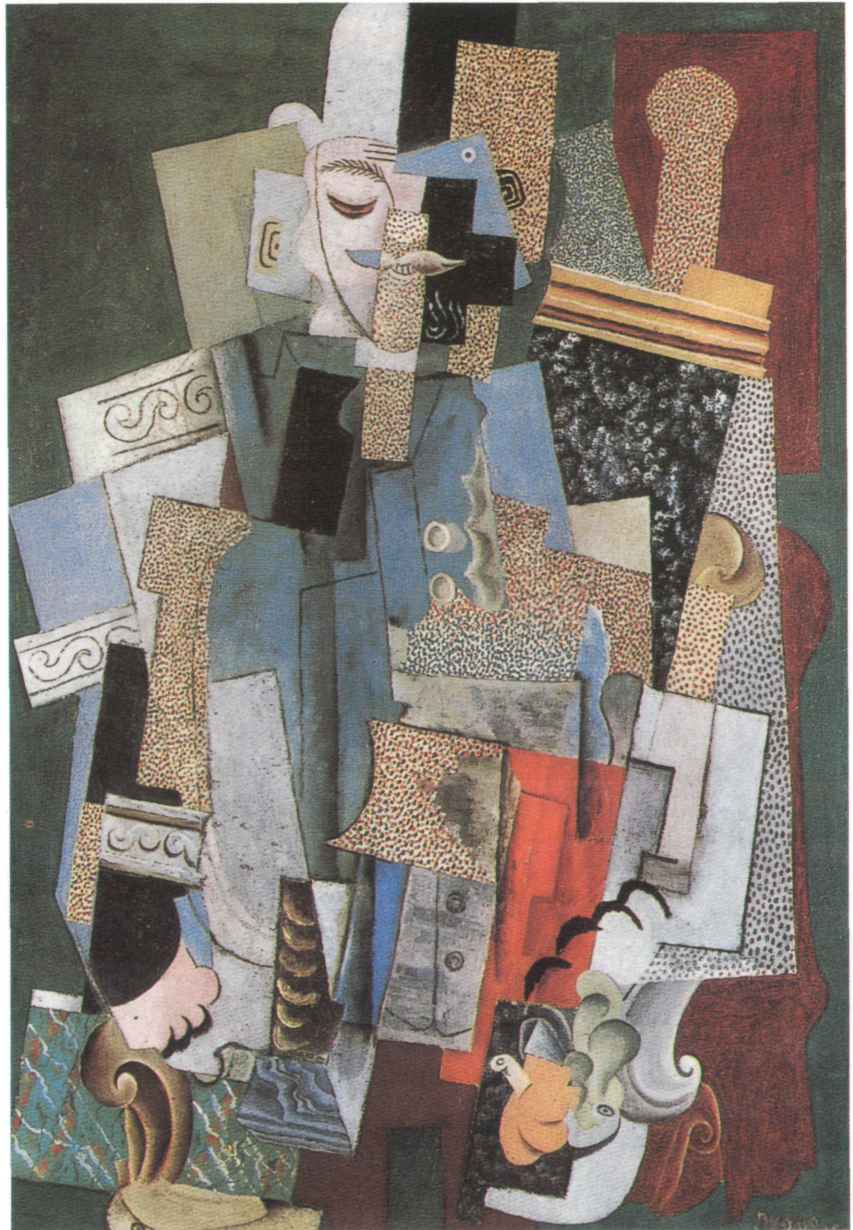
Henri Matisse,
**Biroul
de pe
cheiul
St. Michel**
(1916),
Washington,
Colecția Phillips



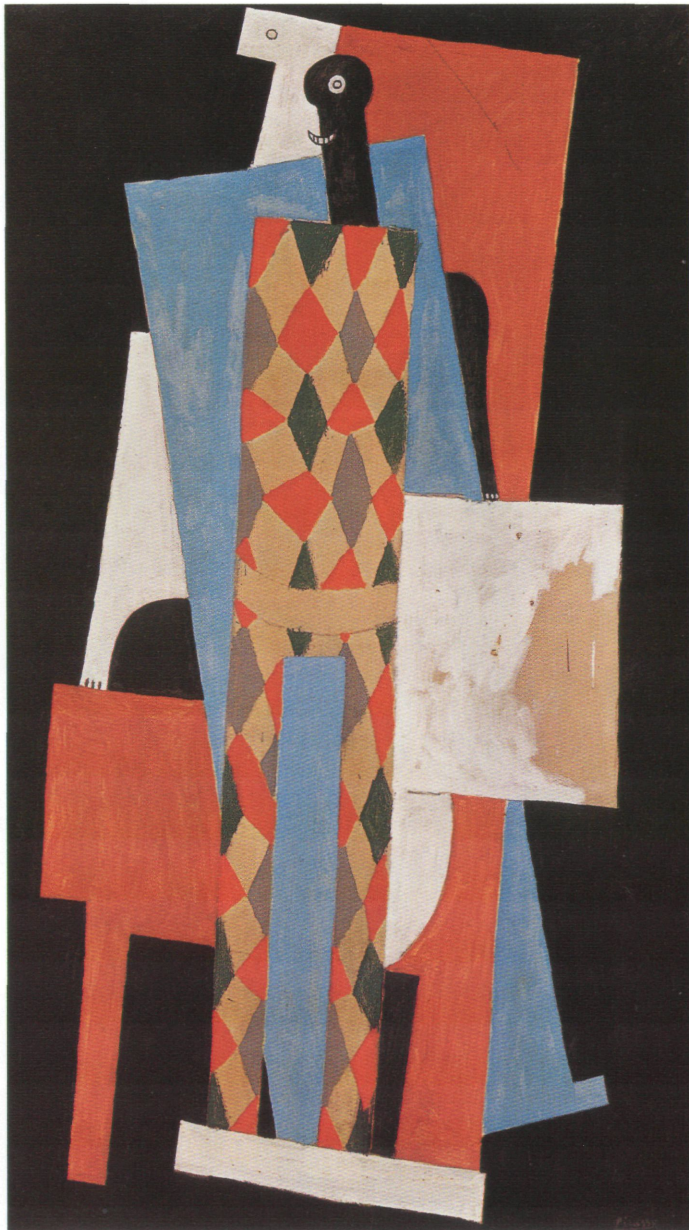
stil profund clasic (Ingres continuă să fie un punct de referință pentru Picasso), care anunță într-un fel revenirea „neoclasică” de după război. Lipsește din pictura lui Picasso orice trimitere la tragedia războiului care se petrecea în jurul lui și care îi marchează profund chiar și viața personală. Picasso nu reacționează ca alți protagoniști ai perioadei avangardiste care, trăind în mod direct sau indirect evenimentele de război, înregistrează efectele acestuia în propriile lucrări, ci se manifestă ca și când ar trăi într-un fel de indiferență olimpică. Această atitudine reprezintă o metodă de autoapărare față de dramele existenței sale (în decembrie 1915, Eva se îmbolnăvește și moare în spital). Nu se poate distinge nici măcar o reacție directă sau indirectă, precum cea a lui Matisse care, chiar și în atmosfera de calm a Coastei de Azur, va modifica în aceeași perioadă tonurile familiare, luminoase, ale paletelor sale, în culori mult mai întunecate.



Felix Vallotton,
Verdun
(1917),
Paris, Muzeul Armatei



Bărbatul cu pipă
(1915),
Chicago,
Institutul de Artă



Arlechinul
(1915),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă

BALETUL RUS ȘI PERIOADA „NEOCLASICĂ“

În vara anului 1916, Picasso acceptă să lucreze la un proiect în care tânărul poet Jean Cocteau, pe care îl cunoscuse în anul precedent, încerca să-l implice de câteva luni: realizarea decorurilor pentru unul dintre baletele rusești pe care impresarul Serghei Diaghilev le pregătea de un an în Europa. Prin colaborări muzicale și literare, acestea devin o sinteză a situației artistice avangardiste de după război. Este vorba

despre *Parade*, cu muzică de Erik Satie, pe versuri de Cocteau. În luna februarie a anului 1917, se mută câteva luni la Roma (unde se afla compania lui Diaghilev), ocazie cu care vizitează Napoli și Pompei. Este primul său contact cu originile clasicismului mediteranean, de la frescele din Pompei până la încăperile de la Vatican, semnate de Rafael. Mărturia cea mai clară a acestei străfulgerări se găsește pe cortina pictată pentru balet, o pânză enormă pe care, într-o reprezentare de construcție cubistă, apar acrobați din perioada roz, transpuși însă în noua sinteză

Olga și fiul Paulo
(1923)



Olga în fotoliu
(1917),
Paris,
Muzeul Picasso



Înotătoarele
(1918),
Paris,
Muzeul Picasso,
pag. 87





clasicistă, care l-a fermecat în timpul vizitei sale în Italia, cu amintiri evident influențate de Rafael și poate câteva elemente influențate de Caravaggio (în aceeași perioadă se folosea „d’après” ale lui Le Nain). La 18 mai 1917, în ciuda contestațiilor din partea publicului, are loc reprezentația de la Paris, care este considerată o manifestare cubistă și, în consecință, de influență germană. Coloana sonoră este compusă din sunete caracte-

ristice modernismului urban — sirene, motoare, mașini de scris —, scandate pe un fundament ritmic, în timp ce costumele alegorice ale personajelor respectă criteriile compoziției geometrice cubiste. Între timp, Picasso începe o relație cu una dintre protagoniste, balerina de origine rusă Olga Kokhlova, cu care se va căsători în anul 1918 și care va deveni personaj al picturilor sale. Odată cu afirmarea succesului, datorat și evenimentelor

**Biroul artistului
cu cap de cretă**
(1925),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă



Cei trei muzicanți
(1921),
Philadelphia,
Muzeul de Artă

mondene mijlocite de lucrul la balet, Picasso poate fi considerat, în sfârșit, perfect încadrat în elita intelectuală de după război. În anul 1921, în Germania, Maurice Raynal publică prima monografie dedicată artistului, iar perioada boemă din Montmartre rămâne doar o amintire – viața sa va deveni din ce în ce mai excentrică, plină de recunoașteri, puține călătorii și multe aventuri care se petrec ca la carte, destul de des, de parcă experiențele din viața reală s-ar fi succedat pentru a fi surprinse pe pânză. Continuă să experimenteze noul stil „neoclastic” – un fel de ciudată „reîntoarcere la simplitate” – în numeroasele portrete ale Olgăi și în mici tablouri valoroase precum *Înotători*. Sensibilitatea pictorului se orientează către dimensiunea „monumentală” a formelor, tratarea personajelor (așa cum reiese din tablourile *Țărani adormiți* sau *Femeie șezând*) este realizată cu o severitate sobră, din care reiese spiritul de revoltă al lui Michelangelo, atât de admirat la Roma. De aceea, nu este o întâmplare faptul că, în anul 1921, când oficialitățile îi încredințează sarcina de a face o sculptură comemorativă dedicată lui Apollinaire (o provocare ce se va prelungi timp de mulți ani), Picasso se gândește pentru prima dată la realizarea unui monument. De acest proiect sunt legate câteva tablouri din 1927 (ciclul *Metamorfoze*), pe care însă câțiva critici le consideră a fi destinate unei alte opere nerealizate, un monument pe care ar fi

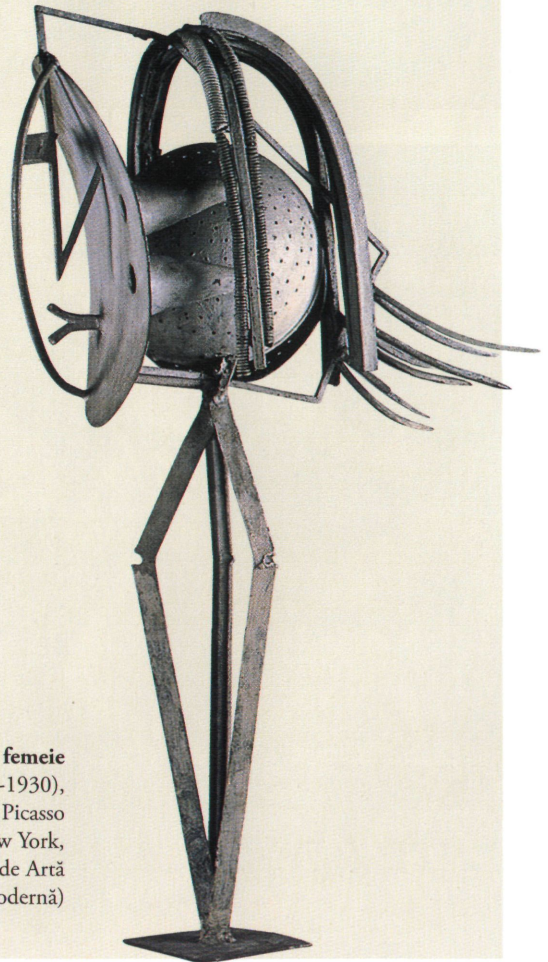
SCULPTURILE LUI PICASSO

Cap de femeie
(1931),
Paris,
Muzeul Picasso



Începând din anii de ucenicie de la Barcelona (prima dovadă artistică pe care o cunoaștem este *Femeie șezând*, din anul 1902) și până la sfârșitul vieții, Picasso acordă un interes, mai mult sau mai puțin redus, sculpturii. Însă prima operă demnă de a fi luată în seamă în acest sens datează din perioada de elaborare a cubismului, începând cu sculpturi din lemn, pe care le realizează în anul 1906, trecând la realizarea sculpturilor care accentuează într-o a treia dimensiune problema descompunerii formei în porțiuni pline și porțiuni goale (cum ar fi *Bustul lui Fernande* din anul 1909), până la asamblarea *Chitării*, din anul 1912, care coincide cu descoperirea colajului, prin care este pus în evidență statutul propriu-zis al reprezentării. În spațiul tridimensional, sculptura capătă, așadar, funcția de rearticulare a elementelor artistice care îl preocupă pe artist (Jean-Paul Sartre susținea că operele lui Picasso, înainte de a fi frumoase sau urâte, ridică probleme). Dacă în anii '20 activitatea artistică pare depășită de pictură, care se orientează asupra dimensiunii monumentale a formei, aceasta va reveni predominant în scenă după anul 1928, stimulată fiind de propunerea realizării unui monument închinat lui Apollinaire (care, inițial, trebuia să fie situat în cimitirul parizian Père-Lachaise, pe mormântul poetului), pentru realizarea căruia caută să colaboreze cu sculptorul spaniol Julio Gonzáles. Timp de câțiva ani se dedică realizării de schelete din metal, folosind materiale reciclabile, procedând astfel și la realizarea renumitei lucrări *Cap de taur* din anul 1942, formată dintr-un mâner și o șa de bicicletă, alături de care a mai folosit hârtie, țesături și alte elemente din viața de zi cu zi, care l-au inspirat pe moment (unul dintre cazurile rare de opere gândite dinainte este lucrarea *Cap de femeie*, realizată între anii 1929 și

1930, pentru care a cumpărat în mod special o strecurătoare și a testat diferitele efecte ale folosirii acesteia). De fapt, Picasso consideră sculptura drept manipularea unor materiale flexibile, cum ar fi ceara. Va accepta să realizeze lucrări turnate în bronz, împins de cererile expozanților săi și motivat de exigențele comerciale. Ultimii ani din viață îl surprind implicat în realizarea de machete din hârtie, pe care mai apoi le transpune în lucrări realizate din tablă în atelierele meșteșugărești. Este momentul căutării unor dimensiuni sculpturale monumentale, care să păstreze articularea în planuri geometrice, caracteristică a picturii sale de după război.



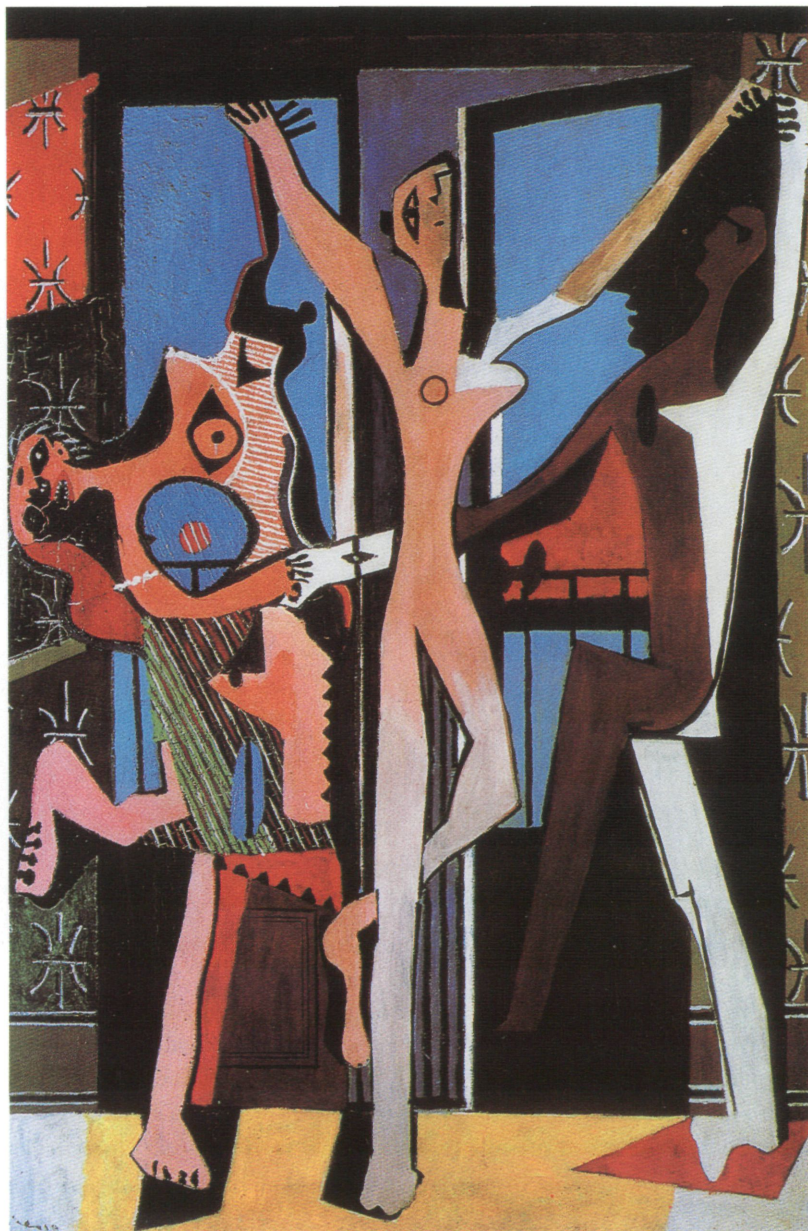
Cap de femeie
(1929-1930),
Paris, Muzeul Picasso
(păstrată la New York,
Muzeul de Artă
Modernă)



Țărani adormiți
(1919),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă

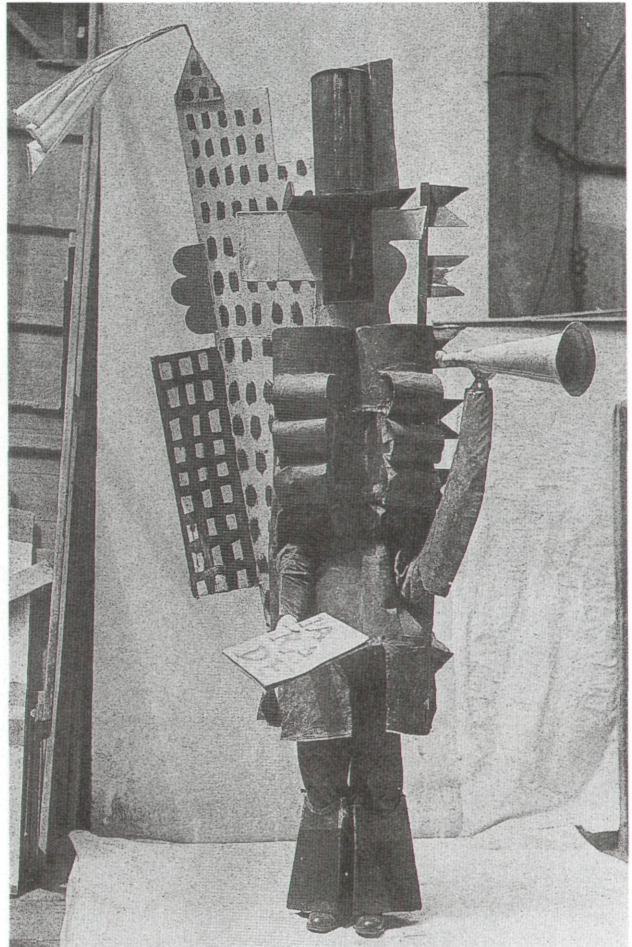
**Două femei
alergând pe plajă**
(1922), Paris,
Muzeul Picasso





Dansul
(1925),
Londra,
Muzeul Tate

vrut să-l amplaseze pe plaja Croisette de la Cannes. Frecventarea mediului teatral (continuă activitatea de scenograf cu Diaghilev) trezește interesul pentru personajele din Commedia dell'Arte, care-i inspiră câteva portrete ale unor prieteni și al fiului, Paulo (născut în anul 1921), care purtau costume tradiționale, și, mai ales, cele două versiuni ale tabloului *Cei trei muzicanți*, considerate apogeul experienței cubismului sintetic (tradiția îl identifică pe Picasso cu Arlecchino, pe Jacob, recent convertit la catolicism, cu călugărul, și pe Apollinaire cu Pierrot). Ambele versiuni sunt pictate în culori strălucitoare și lucioase, eliminând chiar și pointilismul (n.t. – stil de pictură în care se folosesc mici puncte de culoare care, privite de la o anumită distanță, se întrepătrund, dând naștere altor culori), care schimbaseră planurile geometrice din ultimii ani. Compoziția este plasată în planuri coloristice bidimensionale, suprapuse, fără nicio tentație plastică. Tendența de a învinge religiozitatea cubistă continuă într-o direcție de o exuberanță coloristică și decorativă care, prin câteva naturi



Parada
(1917),
costumul
managerului
american

**Picasso
și asistenții săi
pregătind
Parada
(1917)**



moarte, va culmina cu o altă mare operă, *Dansul*, în care articularea planurilor se transformă într-un ornament bidimensional. Tocmai acest tablou ascunde sub aparenta fericire o umbră întunecată, ca și când, la Picasso,

lucrurile ar fi întotdeauna ambivalente: profilul negru, gravat înspre fereastră, este cel al lui Ramon Pichot, un prieten din anii trăiți în Spania, de puțin timp dispărut în momentul realizării acestui tablou.





**Cortină pentru
baletul Parada**
(1917),
Paris,
Muzeul Național
de Artă Modernă
Georges
Pompidou

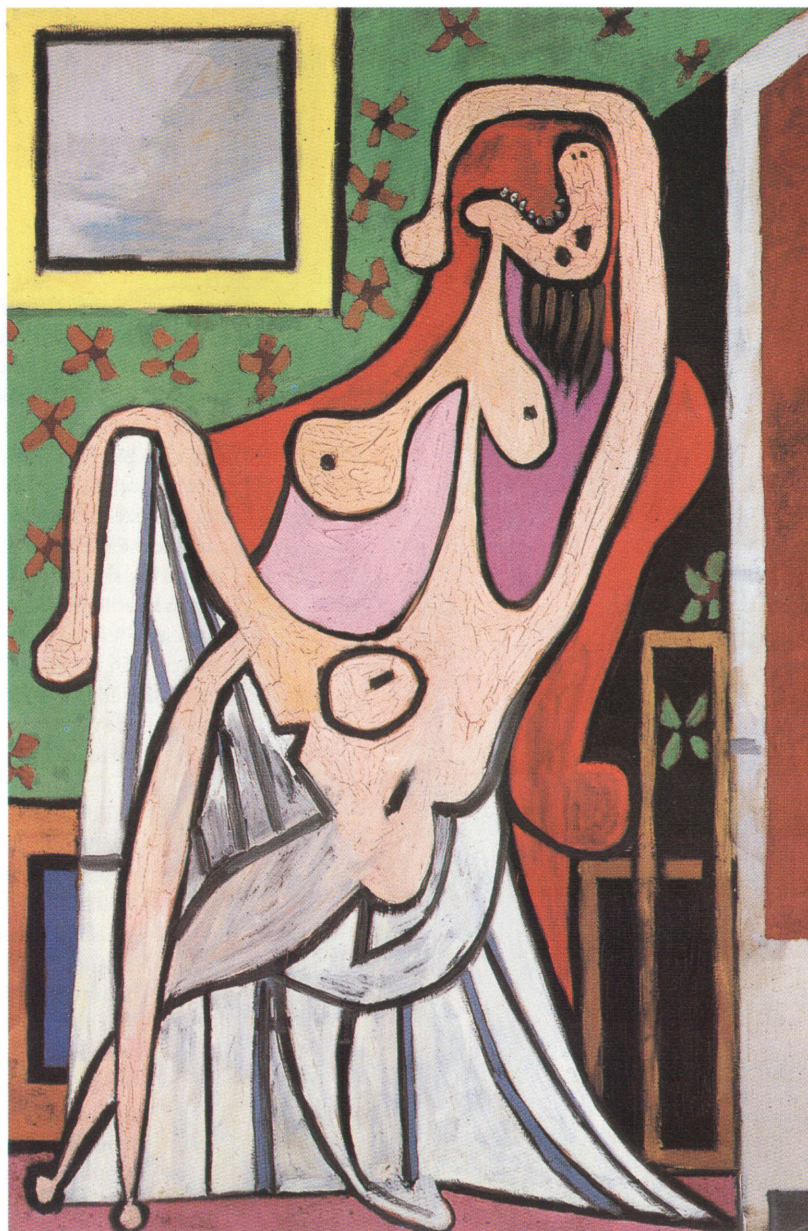


Fata în oglindă
(1932),
New York, Muzeul
de Artă Modernă

ÎNTÂLNIREA CU SUPRAREALISMUL

Poetul Tristan Tzara, susținător, la Zürich, al dadaismului, una dintre expresiile cele mai radicale ale avangardei de început de secol, se mută la Paris, în anul 1920, și începe imediat să promoveze manifestări la care participă, împreună cu mulți prieteni ai lui Picasso, o nouă generație intelectuală, din care se distinge

figura lui André Breton. Astfel, în Franța, câștigă teren ideile referitoare la automatismul și la cauzalitatea creației artistice, care, în anul 1924, îmbinate cu sugestiile psihanalizei freudiene (care începe să fie cunoscută și studiată chiar și în afara domeniului clinic) dau naștere mișcării suprarealiste. Adepții grupării îl consideră imediat pe Picasso un predecesor și un deschizător de drumuri, prezentându-i operele la expoziția „La Peinture Surréaliste”, care, în anul 1925, susține existența unui specific suprarealist în artele vizuale (sunt expuse și lucrările lui De Chirico, ale lui Klee și ale lui Miró). Suprarealiștii îi publică numeroase reproduceri în revista grupului, „La Révolution Surréaliste”, atât după cele mai recente lucrări, cât și după tablourile cubiste ale artistului. În realitate, apropierea spaniolului de această mișcare se dovedește mai degrabă limitată, inacceptabilă, în ceea ce privește luciditatea sa rațională, superioritatea inconștientului ca sursă a creației fiind de-a dreptul ironizată, cu o gravură din anul 1933. În ceea ce privește Expoziția din 1925, nu trimite niciun tablou, limitându-se la alegerea colecționarilor, cărora le-ar fi putut împrumuta. Doar în câteva ocazii (cum ar fi anumite tablouri din 1933) și în scrierile cărora s-a dedicat mai târziu a experimentat metodele creației automate, încercând chiar și câteva tablouri realizate pe întuneric. Trebuie subliniată



**Nud masiv pe
fotoliul roșu**
(1929),
Paris,
Muzeul Picasso



Giorgio
De Chirico,
**Cântec de
dragoste**
(1914),
New York,
Muzeul
de Artă Modernă
(sus)

René Magritte,
Secretul dublu
(1924),
Paris, Muzeul
Național de Artă
Modernă Georges
Pompidou
(jos)

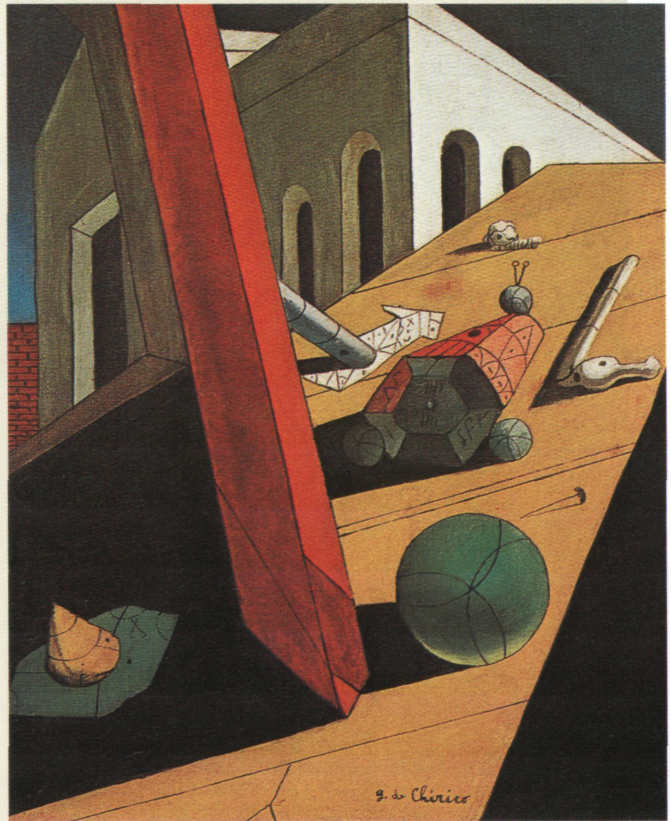


REVOLUȚIA SUPRAREALISTĂ

În octombrie 1924, un tânăr poet francez, André Breton, profund marcat de ruptura de gruparea dadaistă, înființată la Paris după sosirea lui Tristan Tzara, publică primul manifest al suprarealismului, în care enunță principiul creației ca eliberare de energiile subconștiente. „SUPRAREALISMUL, s. m. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia ni se propune să exprimăm, atât verbal, cât și în scris sau în alte moduri, funcționarea reală a gândirii. Este rezultatul gândirii, fără să existe niciun control exercitat de rațiune, dincolo de preocupările estetice și morale“. Breton lucrase ca psihiatru militar în timpul războiului și căutase, în anii anteriori redactării Manifestului, să îmbine teoriile lui Freud (conform căruia arta suprarealistă este o tentativă explicită de expunere în termeni creativi) pentru ca, prin cercetările sub hipnoză și studiul fenomenelor mijlocitoare, să ajungă la o stare de transă creativă. Față de poetica dadaistă, el preferă libera asociere a elementelor și

se ridică împotriva cenzurii rațiunii și a civilizației burgheze. Ca și alte mișcări de avangardă puternic structurate într-un grup organizat, suprarealismul – născut ca o mișcare literară – atrage foarte repede pe orbita sa și alte limbaje, în special pictura. Existența unui suprarealism artistic este stabilită în mod oficial în anul 1925, printr-o expoziție pariziană, și, mai apoi, prin manifestul „Suprarealismul și pictura“, din anul 1928. Pictura suprarealistă se caracterizează prin două proceduri distincte, chiar dacă ambele sunt

orientate către elaborarea unor imagini puternic influențate de dimensiunea viselor, atât în iconografie, cât și în procedurile de compoziție. Anumiți autori, precum Salvador Dalí (care mai apoi va ajunge să se desprindă de grupare) și suprarealiștii belgieni, dintre care René Magritte, tind să folosească un limbaj artistic convențional, care izbucnește prin introducerea unei iconografii tulburătoare și vizionare. Alții, precum Max Ernst, vor descompune direct legăturile limbajului vizual, adoptând și inventând tehnici precum „frottage” (n.t. – Tehnică ce presupune obținerea pe hârtie a impresiei unui anumit material, cum ar fi lemnul, atunci când peste el se poziționează o hârtie, pe care se trasează rapid linii cu un creion moale. Această tehnică era folosită de Max Ernst și de alți membri ai mișcării suprarealiste drept fundament pentru creații artistice mai elaborate, cum ar fi picturi sau colaje.) sau „collage” (n.t. – Tehnică ce presupune aplicarea pe șevalet a unor materiale textile, bucăți de ziar sau tapet), pentru a introduce cauzalitatea și libera asociere psihică direct în procesul de compoziție. Potențialul fantastic, specific caracteristicilor de limbaj cinematografic, îi va împinge pe suprarealiști să realizeze și filme care sunt deja niște pietre de hotar în istoria cinematografiei de avangardă. „L'Âge d'or”, produs în urma colaborării lui Dalí cu Luis Buñuel, sau filmele suprarealiste ale lui Man Ray se numără printre cele mai reușite realizări ale mișcării.



Giorgio De Chirico,
**Talentul caraghios
 al unui rege**
 (1914-1915),
 New York,
 Muzeul de Artă
 Modernă



Sculptorul

(1931),
Paris,
Muzeul Picasso

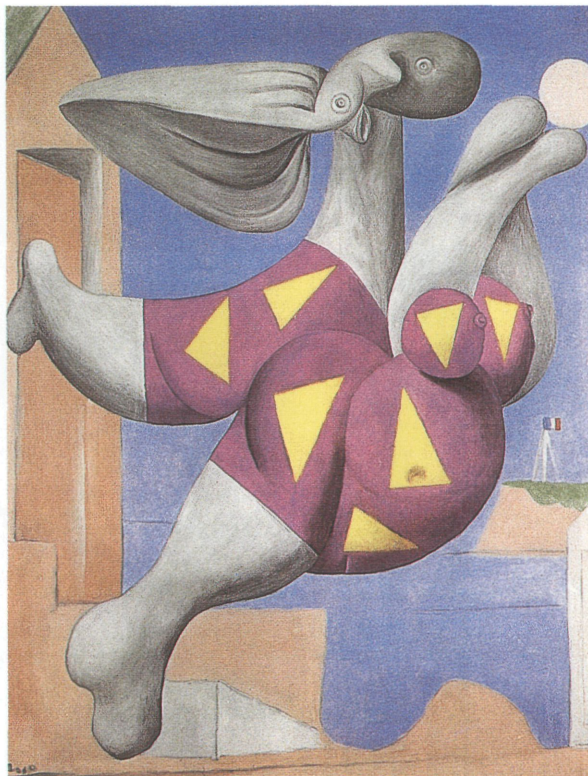
influența exercitată de el asupra suprarealismului, prin medierea unui alt predecessor recunoscut, Giorgio De Chirico. În perioada șederii sale la Paris, între 1910 și 1914 (ani cruciali pentru definirea caracteristicilor metafizicii), pictorul italian a resimțit profund influența operelor în stilul descompunerii lui Picasso, încercând să creeze, la rândul său, o versiune cumva rearticulată pe o reprezentare care devine

și orientată către tradiționalism. Acest mod de organizare a structurii compoziționale a cadrului nu i-ar fi lăsat indifeerenți pe suprarealiști. Dacă o oarecare aderență la climatul suprarealist se poate constata la Picasso în acești ani, aceasta este identificată în violența expresionistă care deformează anumite figuri, precum în tabloul *Sărutul* sau în *Nud masiv pe fotoliul roșu*, în care culorile și formele



Visul
(1932)

pierd orice bucurie decorativă și par izvoare din graba impulsurilor primitive care animă tabloul cu un fel de mânie. Apare, de asemenea, și intenția, sugerată doar, a temelor care ar părea să ia naștere din principiile descompunerii cubiste, cum ar fi capul dublat, care începe să fie prezent în câteva opere, precum *Femeie cu sculptură*. Mai mult decât atât, se observă o anumită dimensiune onirică, cu informații despre sine în câteva portrete, care conduc din nou la tânăra lui amantă din acei ani, Marie-Thérèse Walter, pe care o cunoscuse în 1927. Aceste teme au legătură cu o serie de tablouri începute în aceiași ani, care invocă subiecte mitologice, inspirate de clima meridională a Coastei de Azur, unde începe să-și petreacă vacanțele. Combinația de simboluri arhetipale va deveni o constantă în opera sa din următorii ani, cum ar fi în *Minotaurul*, animalul mitologic care dă chiar titlul unei reviste de factură suprarealistă. Acest aspect nu i-a scăpat părintelui conceptului de subconștient colectiv, psihologul Carl G. Jung, care, chiar în 1932, dedică un studiu picturii acestuia. O referire la oniricul suprarealist se poate recunoaște și în sculpturile filiforme (adesea realizate folosind adevărate și frumoase „objects trouvés”, cum ar fi nisipul sau strecurătoare din *Cap de femeie*) la care lucrează în acești ani, mai întâi în colaborare cu catalanul Julio Gonzáles, apoi în atelierul pregătit în castelul Boisgeloup, cumpărat în



1930, opere în care îmbină aspirații totemice și ingredientul unei evidente tensiuni ironice. Subiectul care mai presus de toate ar fi reprezentat tensiunile interogațiilor asupra originilor, împreună cu arhetipurile și impulsurile actului creației artistice, legate de explicarea legăturii sale cu un erotism exprimat în toată gama sa de nuanțe, de la blândețe până la violență, este acela al pictorului din atelier cu modelul. Picasso începe să trateze acest

**Înotător la
malul mării**
(1932),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă



Sărutul
(1925),
Paris,
Muzeul
Picasso



**Compoziție
cu mănușă**
(1930),
Paris,
Muzeul Picasso

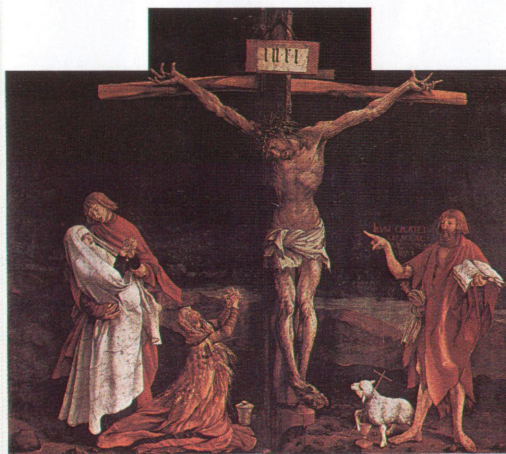
subiect în mod sistematic în jurul anului 1927, lucrând la o ediție ilustrată a lucrării „Capodoperă necunoscută” a lui Balzac, comandată acestuia de Vollard (în cursul anilor următori, activitatea de gravor pentru cărți ilustrate a fost una dintre preocupările sale principale). Protagonistul povestirii, ezotericul pictor Frenhofer din secolul al XVI-lea, care i-a fascinat întotdeauna pe artiști (este cunoscută pasiunea sa pentru această povestire despre Cézanne și Matisse), captează până și imaginația lui Picasso, care se apleacă asupra raportului dintre artist și modelul său în mod aproape obsesiv. Din nou, într-o declarație din

anul 1959, subliniază valoarea pe care o atribuie întâmplării cu Frenhofer și, în sens figurat, orice are legătură cu această temă. „Acesta este minunatul Frenhofer: cel care, până la urmă, nu reușește să se vadă decât pe sine. Acesta, din cauza cercetării sale permanente a realității, cade în cea mai profundă obscuritate. Există multe realități diferite pe care, dacă dorești să le îmbrățișezi în totalitate, vei cădea în întuneric.” Însă o nouă aventură intelectuală se arată în viața lui Picasso. Începând cu un tablou din anul 1930, artistul se înverșunează să elaboreze una dintre cele



Răstignirea
(1930),
Paris,
Muzeul Picasso

mai crude opere din istoria artei, *Răstignirea*, pictată de Grünewald pentru altarul din Isenheim, printre care tablourile lui Picasso expun ansamblul, intensificând deformările și caracterul aproape „mineral” al protagoniștilor. Este primul exemplu de folosire a metodei „d’après”-ului de către spaniol, o repetare obsesivă a planului compozițional, care determină o transformare radicală, sfâșiiind opera reprodusă într-o dimensiune sacră a „capodoperei” pentru a o considera o problemă artistică.



Mathias Grünewald, **Răstignirea**
(1510-1515), Comar, Muzeul Unterlinden



1932 / 1952

Glasul secolului al XX-lea

GUERNICA

În 1932 are loc, la Galeria Petit din Paris și la Kunsthau din Zürich, prima mare retrospectivă a lui Picasso, care, între timp, se ocupase intens de sculptură și gravură, cu o schimbare frecventă a subiectelor între cele două activități (gravurile din acești ani formează așa-zisa „Suită Vollard“, cumpărată în întregime de proprietarul galeriei). În ceea ce privește pictura, o călătorie în Spania reaprinde interesul pentru tema coridei, realizată acum în picturi de o violență expresionistă extremă, în comparație cu desenele *Minotaurului*, în care curbele largi și decorative ale portretelor feminine realizate cu ani în urmă devin evocări ale morții și violenței carnale. Această căutare a valorii simbolice a coridei, prin explicarea caracterului sexual al mitului mino-

taurului, continuă în anii următori, cu două serii de gravuri aparținând Suitei Vollard, *Minotaurul orb* și *Minotauromachia*, care reprezintă sinteza tematicii complexe a lui Picasso.

Viața particulară e marcată în special de criza cu Olga, în 1935, după sarcina tinerei Marie-Thérèse Walter. Picasso a trăit separat de ambele femei, în perioada pe care el însuși o numește „cea mai întunecată din viața mea“, la Paris, și pentru prima dată s-a simțit incapabil să picteze, abandonând chiar și portretele de femei adormite, cărora dificultățile sentimentale le umbriseră orice senzualitate. Pentru a scăpa de descurajare a început să scrie poezii de inspirație suprarrealistă, în limba franceză și spaniolă (va rămâne mereu legat de limba maternă, păstrând ca pe un obicei pronunțarea imperfectă a limbii franceze), și l-a invitat în Franța pe vechiul său prieten din boema spaniolă, Jaime

Masacru în Coreea
(1951),
detaliu,
Paris,
Muzeul Picasso

SCRIERILE LUI PICASSO

Picasso s-a dedicat scrisului în diferite momente ale vieții sale, mai ales în perioadele de criză de inspirație în domeniul preferat, cel al picturii. Preferata sa a fost mereu scrierea literară, nereușind însă niciodată să explice sau să teoretizeze ideile sale poetice.

Intervențiile sale, strânse în numeroase volume și articole, s-au limitat la scurte declarații, de multe ori enigmatice și contradictorii, adunate de-a lungul anilor de la anumiți interlocutori privilegiați.

De remarcat sunt textele lui Picasso care ilustrează influența poeziei suprarealiste. Versurile sunt scrise spontan, lăsând să curgă fluxul asocierilor libere ale cuvintelor și imaginilor, aproape întotdeauna lipsite de semne de punctuație. Autorul lor se lauda des însă că ar fi fost unicul scriitor suprarealist adevărat (în rest, André Breton a fost un admirator al poeziei lui Picasso, dedicând câteva studii analizării textelor sale, pe care le-a inclus și în *O antologie a umorului negru*). De multe ori, Picasso prezenta manuscrise dăruite de prietenii săi, poeți, care își corectau scrierile rezultate în urma sesiunilor poetice „automate”, modificând astfel esența creației lirice suprarealiste.

Prezentăm aici două dintre poeziile lui Picasso, alese dintre cele publicate în cugetarea lui André Breton „Picasso poetul”, apărută în 1935, în revista „Cahiers d'Art” (traducerea e realizată de Mario De Micheli și Danilo Montaldi).

Pagina de
manuscris
Dorința
trasă de coadă
(1941)

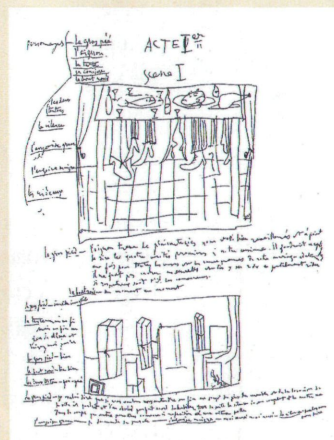
Costumul toreadorului

Toreadorul
cu cel mai subțire ac pe care ceața îl
inventă
țesu un costum de becuri
electrice
taurul.

Fata

Fată
frumos dulgher care unești axele
cu spinii trandafirilor
nu vărsa nicio lacrimă
dacă vezi lemnul sângărând.

Picasso, *Scrieri*, Milano, 1998





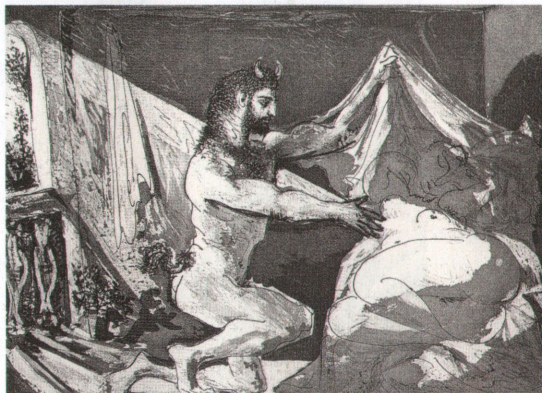
Femeie
care
plânge
(1937)

Sabartès, care revenise de curând în Europa, după o lungă călătorie în America de Sud. Jurnalist și scriitor, Sabartès, care a păstrat relația cu Picasso, a abandonat orice ambiție literară pentru a deveni secretarul său personal (sau, cum spunea el, „clopotarul“) până la moarte. În 1936 i-a întâlnit pe poetul suprarealist Paul Eluard și pe tânăra fotografă Dora Maar, cu care va avea apoi o relație (cu ea „descoperă“ tradiția ceramicii în satul lui Vallauris).

În același an însă a început războiul în Spania, cu insurecția fascistă a generalului Franco contra Guvernului Frontului Popular. Picasso, care în general era reticent cu teme politice, își exprimase cu această ocazie simpatia pentru noul guvern spaniol și s-a arătat de partea republicanilor.

Artistul a acceptat, printre altele, și funcția de director al Muzeului Prado. Totodată, a realizat, pentru a le vinde apoi în vederea susținerii Republicii Spaniole, gravurile din poemul ilustrat *Somnul și minciuna lui Franco*, în care caracteristicile picturii din ultimii ani sunt mai clare și au o tentă propagandistică, artistul fiind influențat, poate, de vechea pasiune pentru benzile desenate.

Obsesiile multiple din această perioadă se vor regăsi sintetizate în *Guernica*. Guvernul republican îl invitase deja pe artist să realizeze o operă care să fie expusă în Pavilionul Național spaniol la Expoziția





Minotaur orb

(1934),
pag. 112, sus

**Satir ce dezbracă
o femeie**

(1936)
pag. 112, mijloc

Minotauromachia

(1935), New York,
Muzeul de Artă
Modernă
pag. 112, jos

**Corida: Moartea
toreadorului**

(1933),
Paris, Muzeul Picasso

Universală de la Paris, din iunie 1937. Când, pe 26 aprilie, bombardierile germane au distrus orașul basc Guernica și jurnaliștii francezi și germani au încercat să impute această tragedie republicanilor, care ar fi minat localitatea pentru a-i discreditat pe inamici, Picasso decide imediat că acest bombardament va fi subiectul picturii sale, începută la 1 mai 1937. Frenesia lucrului în studioul din Rue des Grands-

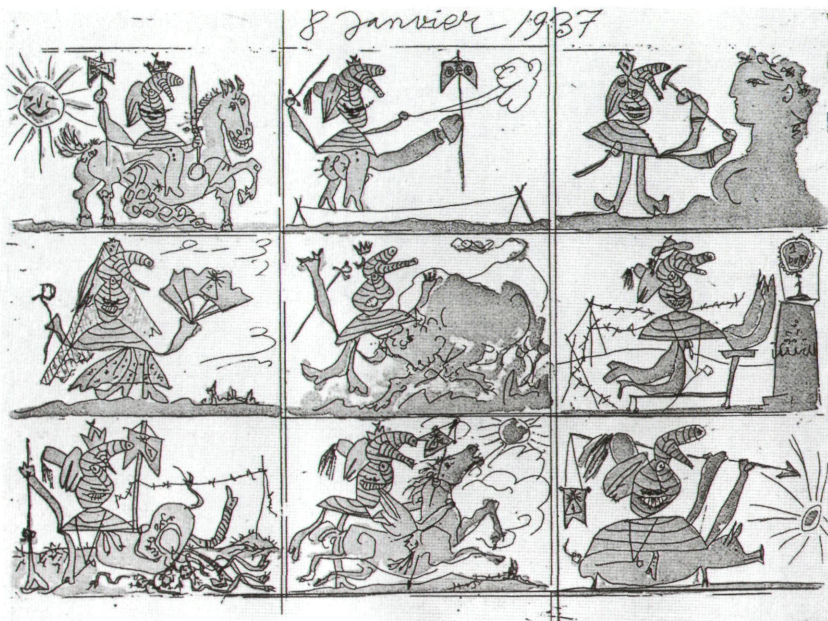


**Portretul
Dorei Maar**
(1937),
Paris,
Muzeul Picasso

Augustins (aceeași stradă pe care Balzac a imaginat casa protagonistului lucrării *Capodoperă necunoscută*) este susținută, în afară de numeroase studii și desene, de o serie de fotografii realizate de Dora Maar, ceea ce determină o reducere progresivă a compoziției, până la esențial (și alegerea cromatică, regândită după începerea lucrării, este datorată cronicilor din ziare). Apelează tot la simbolurile, transpuse în cronici, din ultimii ani: taurul, calul, tortura și dezmembrarea corpurilor. Conștient de angajamentul realizării unui nou gen de operă pentru acea vreme, împăcarea dintre formalismul stilistic și participarea socială reprezintă, pentru Picasso, posibilitatea afirmării unei „voci moraliste” de avangardă, care caută propriile referințe în monumentala pictură a trecutului, de la severitatea „teatrală” a operei lui Rafael, *Incendiul din burg*, la sărbătorirea apocaliptică a pânzei *Triumful morții*, opere celebre în Evul Mediu, în teritoriile mediteraneene ale Europei.

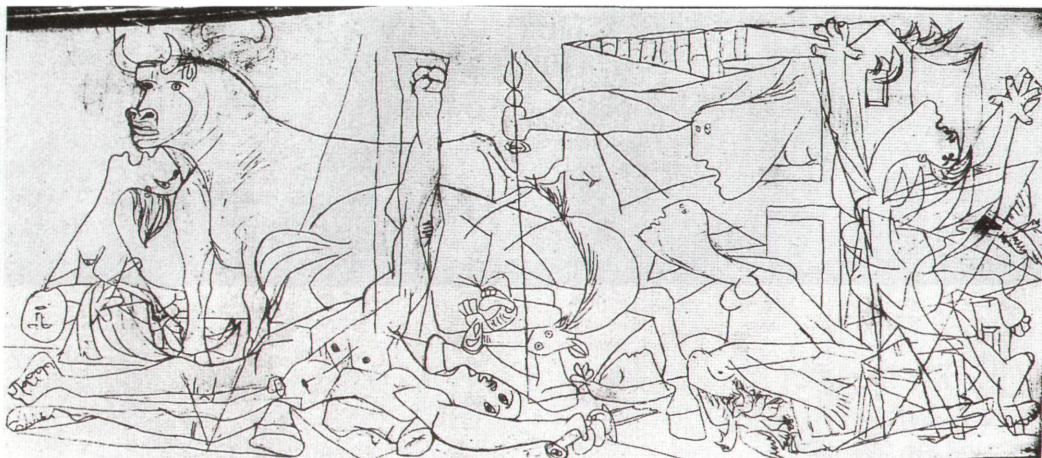
Opera, expusă (împreună cu două sculpturi, *Cap de femeie* și *Femeie cu vas*) la intrarea principală din Pavilionul Spaniol, care a fost inaugurat la 12 iulie, este prezentată apoi, cu ocazia unui turneu internațional, drept instrument de propagandă împotriva generalului Franco. Cruzimea stilului său marchează pictura lui Picasso, în special în seria de opere *Femei care plâng*, supuse unei contorsionări devastatoare.

**Somnul
și minciuna
lui Franco
(1937)**



**Guernica,
prima etapă
murală
(1937),
Madrid,**

Museo Nacional,
Centro de Arte
Reina Sofia







Guernica
(1937),
Madrid,
Museo Nacional,
Centro de Arte Reina Sofia

Caffé à Royan
(1940),
Paris,
Muzeul Picasso



BUCURIA DE A TRĂI

Pânza *Pescuit nocturn în Antibes*, din 1939, este o pictură care, împreună cu *Guernica*, constituie un fel de emblemă a polarizării deja definite în opera lui Picasso. Dacă cea de-a doua pânză reprezintă tendința „monumentală” a intervenției morale pe scena publică, prima, în schimb, este una dintre multele imagini pline de vitalitate ce se reunesc în operele sale din ultimii ani, cu animale și scene din viața de zi cu zi. O mărturie completă a căutărilor unui hedonism (n.r. – concepție etică potrivit căreia scopul vieții este plăcerea; cultul plăcerii) vizual, accentuat de densitatea motivului

de linii întrepătrunse care, în aceiași ani, caracterizau multe capete de femei. Picasso a urmărit, de atunci, coexistența acestei duble alternative, care va determina influența diferită, exercitată în pictura de după război: în timp ce *Guernica* va fi un model pentru realismul implicat, dizolvarea formelor în operele „hedoniste” va fi una dintre rădăcinile expresionismului abstract american. Este important, deci, să analizăm separat cele două (poate mai multe) „suflete” ale lui Picasso, atât de diferite în acești ani, chiar dacă e evident vorba despre două tendințe coexistente și contemporane în activitatea artistului. Într-un anumit fel, este ca și cum, în funcție de succesiunea evenimentelor,

acestea alternează în viața sa, ca motive ce se întrepătrund.

Picasso își petrece anii de război între Paris și deplasările către localitatea Royan, continuând să lucreze în pofida greutăților inevitabile, refuzând, cât a fost ocupat Parisul, avantajele oferite de germani pe baza renumelui dobândit. Pictează și sculptează câteva dintre operele sale cele mai cunoscute, cum ar *Om cu miel*, ca și alte câteva realizate folosind materiale reciclate. Mai mult, se dedică din nou scrisului și, în 1941, realizează un experiment teatral cu tentă suprealistă, *Dorința trasă de coadă* (declărând că s-a inspirat din istorisirea lui Pèrre Ubu

de Jarry), care, în 1944, va fi pusă în scenă, fiind citită de interpreți de excepție, printre care Sartre, Lacan, Camus și Queneau. În același an, în luna octombrie, imediat după eliberare, Salonul de Toamnă i-a dedicat o retrospectivă (celebrând pentru prima dată un artist care nu era francez), consacărându-l definitiv în Europa.

Între timp, se desparte de Dora Maar și trăiește cu Françoise Gilot, pe care o cunoscuse în perioada războiului. Alături de ea, pe Coasta de Azur, îl întâlnește la Antibes pe Romuald Dor de la Souchere, administratorul Muzeului Civic din Palatul Grimaldi, unde sunt păstrate măturii arheologice din perioada romană. Acesta îi cedează

**Pescuit nocturn
în Antibes**
(1939),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă





Henri Matisse,
Bucuria de a trăi
(1906),
Merion (Penn.),
Barnes Foundation



Fotografie de grup în
studioul lui Picasso,
după citirea
manuscrisului
**Dorința trasă
de coadă** (1944)



pictorului încăperile de la etajul superior al muzei, în schimbul unei opere pe care să o păstreze în colecția sa, iar Picasso decide să decoreze pereții goi ai clădirii, care astăzi este cunoscută drept Muzeul Picasso. Rezultatul este o mare friză compusă din 22 de panouri care tratează diferite subiecte, printre care arcada mitologică a lucrării *Bucuria de a trăi* (titlul face o referire evidentă la una dintre capodoperele lui Matisse, pe



Bucuria de a trăi
(1946),
Antibes,
Muzeul Picasso

care Picasso îl va admira mereu, dar îl va socoti și rival). Aceasta este populată de centauri și figuri feminine filiforme, care fac trimitere la prototipul „femeii-floare“, cu care artistul o identifică pe noua sa iubită, Françoise, și reevocă modelele feminine care, cu ani în urmă, predominau în sculptura sa.

Iconografia mitologică, care în perioada „suprarealistă“ reprezentase instinctiv frica și animalitatea, devine acum

expresia fructuoasă a luminozității mitului mediteraneeen.

Același spirit se regăsește și într-una dintre cele mai cunoscute opere, realizată imediat după război, *Bucătăria*, pictată în două variante, în 1948. Este vorba despre bucătăria apartamentului din Rue des Grands-Augustins (în varianta păstrată la Paris se identifică și farfuriile pictate în decoruri spaniole, pe care le ținea agățate pe perete), care l-a uimit datorită frumuseții sale. Rezultă o



Femeia-floare
(1946)
(stânga)



Capra
(1950),
Paris, Muzeul Picasso
(mijloc)



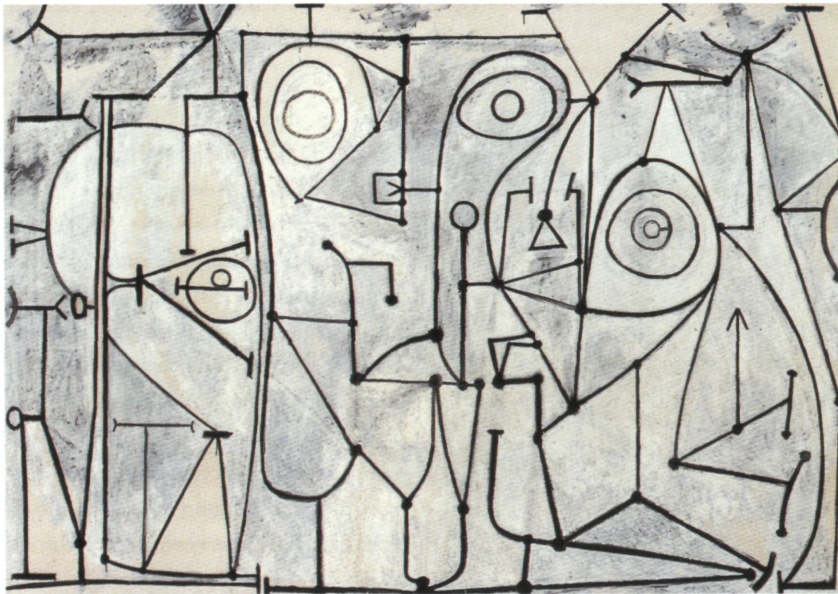
**Fetiță care
sare coarda**
(1946),
Paris,
Muzeul Picasso
(dreapta)



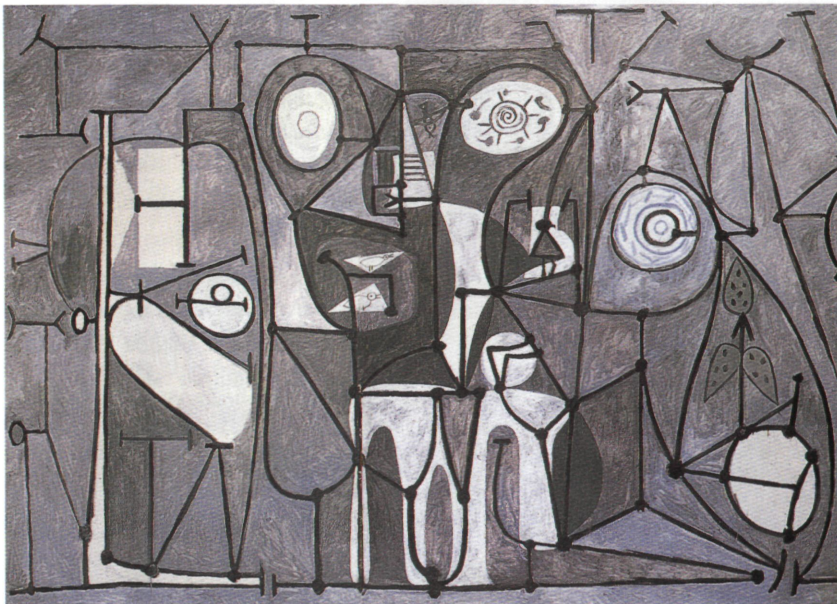
Om cu miel
(1943),
Paris, Muzeul
Picasso

simfonie în alb și gri, orchestrată de o grafică arabă, amintind de compozițiile lui Paul Klee (dar și de Joan Miro), care pare să atingă abstractul. Spre deosebire de cubismul analitic, care era rezultatul unui concept obsesiv, aici se observă o bucurie decorativă care sugerează liniștea emoțională.

Pe durata vacanțelor petrecute pe Coasta de Azur continuă să viziteze satul lui Vallauris, fascinat de tradiția ceramicii, practică încă din epoca romană, deși a înregistrat un declin în timpul Primului Război Mondial. Impresionat de posibilitatea de a experimenta o nouă tehnică, Picasso a început să lucreze ceramică din 1947, cumpărând o casă și un atelier în localitate (în



Bucătăria I
(1948),
New York, Muzeul
de Artă Modernă



Bucătăria II
(1948),
Paris,
Muzeul Picasso



**Portretul
Hélènei
Parmelin
(1952)**

1950 va dona orașului o variantă a *Omului cu miel*, care va fi expusă în Piața Bisericii). Fascinat de mobilitatea materialului, instrument absolut special pentru a „hrăni” obsesia periodică de a da forme plastice picturii, va realiza în doi ani aproape 2.000 de piese din ceramică, expunând cam 150 la Paris, în 1948, într-o etapă în care era foarte concentrat și asupra sculpturii. Ceramica, în plus, îi oferă lui Picasso ocazia de a lucra împreună cu alții, realizând un fel de „schimb de experiență”. O idee nouă pentru el, care s-a simțit mereu un creator solitar, ce nu a reușit niciodată să stabilească relații adevărate cu alți pictori. Poate aceasta se datorează noutății aduse de posibilitatea oferită, la începutul anilor '50, tânărului pictor francez Edouard Pignon de a se muta la Vallauris cu soția, scriitoarea Hélène Parmelin, împărțind studioul, lucrând în comun și discutând, situație pe care nu o mai trăise de pe vremea conviețuirii cu Braque. Din această relație vor rămâne semne în pictura lui Pignon, în portretele profunde ale lui Hélène, realizate de Picasso, și într-o prețioasă carte de amintiri, scrisă de femeie.

PICTORUL CERAMIST

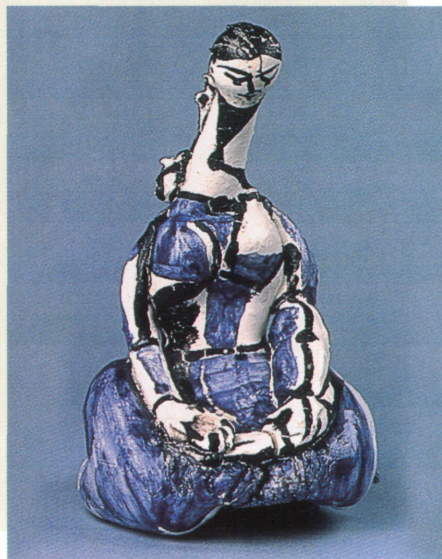
În 1947, când Picasso a început să lucreze ceramică la Vallauris, frecvența deja de un an atelierul Madoura, fabrica lui Georges și Suzanne Ramie, ultimul cuptor de ceramică rămas activ, în amintirea unei tradiții artisanale, care era cultivată încă din Antichitate în micul orașel din sudul Franței (Picasso alege să se mute acolo pentru a lucra liniștit cu noul material și pentru a-și regăsi interesul pentru ceramica din Vallauris). Rezultatele activității de ceramist, dusă frenetic câțiva ani (aceasta nu va fi niciodată considerată doar un domeniu secundar al activității lui; a fost introdusă și o secțiune pentru ceramică în marile expuneri retrospective ce i-au fost dedicate), pot fi clasificate în două mari părți. În primul rând, sunt obiectele de uz comun, deja modelate de alții, asupra cărora intervenția lui este exclusiv decorativă, rezumându-se doar la a le picta. În al doilea rând, există formele modelate de el pe platforma rotativă, pe care le-a lucrat abandonându-se fascinației date de materialul flexibil. Acestea sunt, în principal, vase antropomorfe și figuri de femei vanitoase – un subiect predominant în acei ani atât în desene, cât și în gravuri.

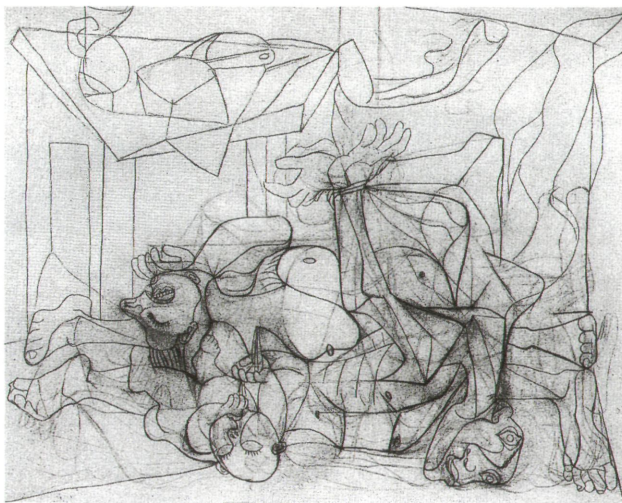
După cum admite însuși Picasso, ceea ce l-a atras la activitatea de ceramist era posibilitatea de a crea forme care, deși similare sculpturii, solicită utilizarea culorilor. „Este ceva foarte asemănător [cu sculptura], dar, evident, sunt emailuri lichide ce se aplică pe aceste forme, care se colorează și ajung astfel la pictură, ceea ce face să devină un obiect diferit”. Ca de obicei, obsesia sa rămâne aceeași a relației dintre plasticitatea formei și raportul ei cu planurile de culoare, ceea ce l-a făcut să încerce sculptura colorată, așa cum sunt *Chitările*, realizate în anii experimentării cubismului.

Femeie cu mantilă
vas (1949),
Paris,
Muzeul Picasso



Femeie
îngenunchată,
sticlă (1950),
Paris,
Muzeul Picasso

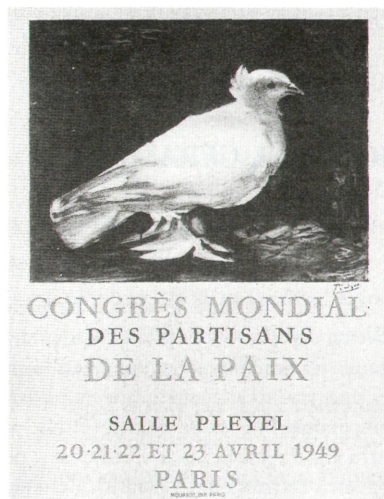




**Masacrul
a treia variantă
(1945)**



**Orgia
(1955), Paris,
Muzeul Picasso**



PORUMBELUL PĂCII

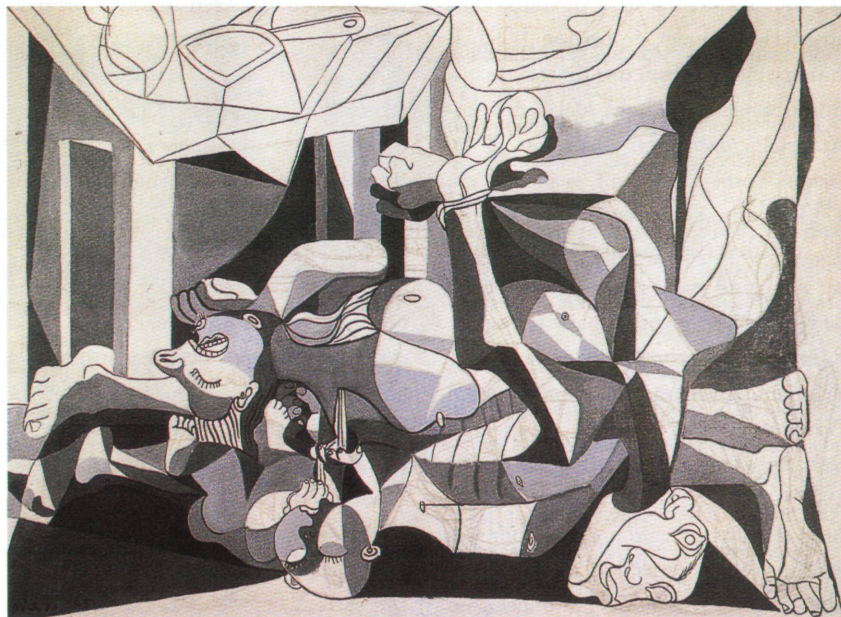
Așa cum s-a mai spus, după război Picasso trăiește momente complexe atât în viața particulară, cât și în pictură, în care tentația hedonistă și senzuală coexistă cu graba de a afirma o dimensiune etică a picturii, perfecționată pe durata războiului din Spania și a celui de-al Doilea Război Mondial – tensiune accentuată și de creșterea faimei internaționale, care îi creează un puternic sentiment de responsabilitate. Ocupanți naziști și ofițeri americani cu sediul la Paris deopotrivă au mers să viziteze studioul său, fotografiat cu această ocazie de către Roberto Capa. Dacă, în anii ocupației, în lucrările lui apărușeră anumite naturi moarte cu craniile umane și animale, în care tonurile triste redau climatul prezent, mediat de referința

Porumbelul păcii

(manifest al
Congresului
mondial al
luptătorilor
pentru pace)

la Vanitas și la pictura din secolul al XVII-lea, în anul 1944 ia poziție oficială prin aderarea la Partidul Comunist Francez (adeziune care a provocat câteva contestații la inaugurarea festivității sale de omagiere, organizată cu ocazia Salonului de Toamnă), preluând exemplul prietenilor săi, poeții Eluard și Aragon, și prin realizarea unei serii de opere de o inspirație socială evidentă. Cea mai cunoscută, împreună cu alte picturi inspirate din drama ocupației, este cu siguranță *Masacrul* (pentru care Christian Zervos a realizat un documentar fotografic în diferitele etape ale realizării), evident amprentată ca stil și intenție de *Guernica*, accentuând însă sensul documentar mai mult decât pe

cel simbolic. Picasso a declarat, după trecerea anilor, că s-a inspirat din lagărele de exterminare, dar mai credibil pare ceea ce afirma Maar, care a indicat drept sursă de inspirație ziarele care descriau războiul din Spania, dat fiind că în primele luni din 1945, perioadă în care a fost realizată opera, informațiile despre lagărele germane de exterminare nu erau încă dezvăluite. În același an, o altă pictură, *Monumentul închinat spaniolilor morți pentru Franța*, suprimă ideea de ficțiune bidimensională, caracteristică unui monument clasic dedicat eroilor, și continuă să alimenteze aplecarea lui Picasso către operele destinate spațiului public.



Masacrul
(1945),
New York,
Muzeul de Artă
Modernă



Seria de intervenții „politice“ ale lui Picasso continuă cu *Masacrul din Coreea*, un protest pictural față de intervenția americană, scandat pe un ton la fel de cutremurător precum una dintre cele mai frumoase picturi cu tentă socială din istoria artei: *Jurământul Horațiilor* al lui Jacques-Louis David (n.t. – pictura din 1784 sugerează atât patriotismul și curajul soldaților, ilustrat de frații Horațiu, cât și sfârșitul tragic al acestora, anticipat de femeile care plâng în partea dreaptă). Răspunsul artistului la realitățile politice ale vremii culminează cu faimosul desen *Porumbelul păcii*, dedicat congresului parizian al partizanilor păcii, din aprilie 1949.

Aragon a fost cel care a ales porumbelul pentru afișul congresului. Cu o imperceptibilă precizie semantică, porumbelul nu

numai că omagiază memoria tatălui (n.t. – porumbelul reprezenta una dintre temele favorite ale tatălui-pictor), dar devine și un simbol politic, universal – porumbelul păcii. Și pentru a sublinia o posibilă viitoare identificare a vieții de familie cu cea publică, pictorul decide să o numească Paloma („porumbel“, în limba spaniolă) pe fiica sa născută în timpul congresului parizian. O altă experiență considerată drept „manifest politic“ ar fi fost și portretul lui Stalin, desenat de Picasso, tot la cererea lui Aragon, pentru comemorarea morții conducătorului rus în „Les Lettres Françaises“, din martie 1953, dar această dată a fost mai puțin norocoasă. Alegerea unui erou al avangardei ca Picasso ar fi fost obiectul unei polemici dure din partea conducătorilor Partidului Comunist Francez, implicați



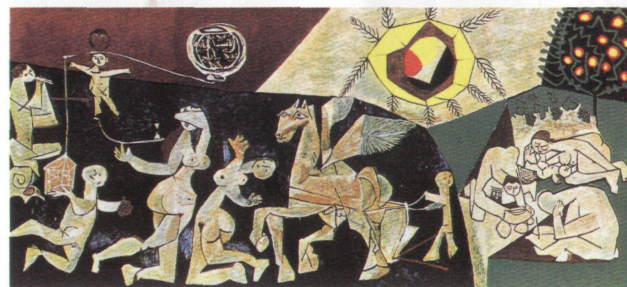
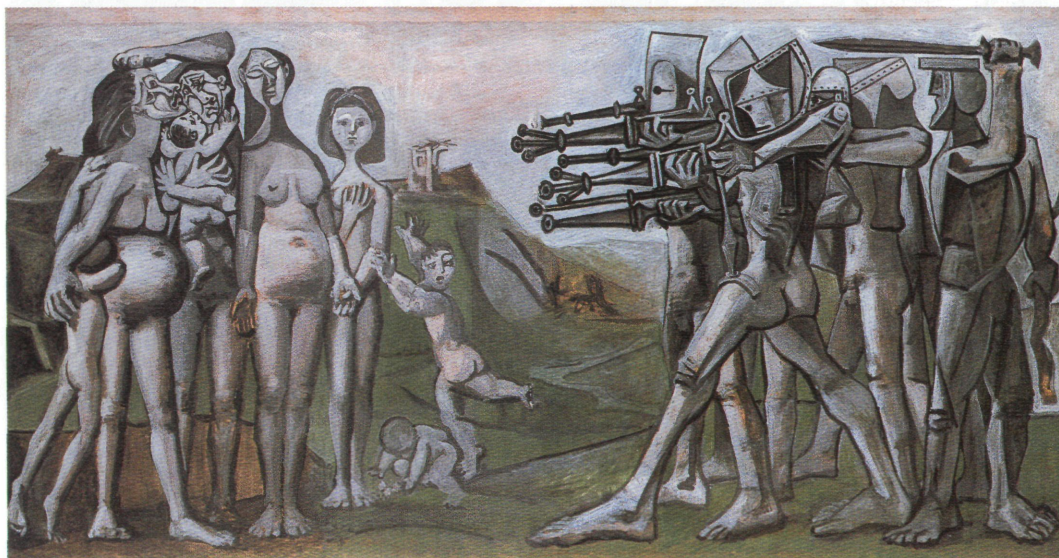
Jacques-Louis David,
**Jurământul
Horațiilor**
(1784), Paris, Luvru
(stânga)

Portretul lui Stalin
din „Les Lettres
Françaises“,
12-19 martie 1953
(dreapta)

**Masacrul din
Coreea**
(1951), Paris,
Muzeul Picasso,
pag. 129 (sus)

Războiul
(1952),
Vallauris,
Temple de la Paix,
pag. 129 (mijloc)

Pacea
(1952), Vallauris,
Temple de la Paix
pag. 129 (jos)



puternic în bătălia afirmării „realismului socialist” în artă.

Însă punctul culminant al picturii civile va fi recunoscut în capela mănăstirii din Larnis, la Vallauris, pe care Picasso a decorat-o cu două panouri pe care, încă sub influența impactului emoțional al războiului din Coreea, le va dedica temei *Război și Pace* (un fel de confruntare la distanță cu Matisse, care realizase monumentală lucrare de decorare a capelei „Rosaire” din Vence). Urmează o muncă intensă, din aprilie până în septembrie 1952, artistul realizând aproape două sute de schițe (ce vor rămâne însă neterminate, dat fiind că era prevăzut un al treilea panou) în care revin simbolurile mitului său mediteraneeu.



1953 / 1973

O bătrânețe monumentală

CELEBRĂRILE OFICIALE

Picasso își petrece ultimii ani din viață alături de o nouă iubită, Jacqueline Roque – pe care a întâlnit-o în 1953 și cu care s-a căsătorit în 1961 –, în diferitele locuințe cumpărate și pe care continuă să le achiziționeze între Coasta de Azur și sudul Franței (La Californie, Notre Dame de Vie...). Dintre acestea, trebuie să menționăm măcar Castelul Vauvenargues, pe care l-a cumpărat în anul 1958, datorită valorii simbolice a acestuia în conștiința lui Picasso. Castelul este poziționat lângă Aix-en-Provence, la poalele Muntelui Saint-Victoire, ce apare de foarte multe ori în picturile lui Cézanne, punctul de referință spiritual al aventurii cubiste. Este semnificativ faptul că spaniolul, care, chiar înainte de a se muta la castel, pictase o dată muntele totemic, decide să nu o mai facă după ce s-a stabilit în ținuturile

legate de memoria marelui maestru. Și-a dorit să fie înmormântat în parcul din Vauvenargues.

Între timp, mor colegii și opozații lui din tinerețe: în 1954, Derain și Matisse, în 1963, Braque, iar în 1970, un incendiu distruge Bateau-Lavoir, pe care guvernul francez (prin voința ministrului André Malraux, scriitor și prieten al artistului) era pe cale să-l declare monument național și pe care Picasso l-a vizitat periodic (se pare că vizita la vechea clădire din Montmartre ar fi fost un fel de ritual de început la care era supusă fiecare din noile sale iubite). Alice B. Toklas, moștenitoare a patrimoniului lui Gertrude Stein (dispărută, la rândul ei, în 1946), moare în 1967 și colecția ei, care cuprindea 38 de opere de Picasso, este vândută unui grup de colecționari care donează mare parte din ele Muzeului de Artă Modernă din New York.

**Fete de-a lungul
Seneci**
(1950), detaliu,
Basilea,
Kunstmuseum



Picasso continuă să-și petreacă timpul pictând, ocupându-se de afacerile sale, primind vizitele prietenilor, cu care asista la coride ori se plimba pe Coastă, pozând pentru fotografii, asistând la cum se organizează, în toată lumea, expoziții de celebrare ce-l omagiau ca fiind un monument viu al picturii secolului al XX-lea, prezentând operele, evitând însă, deseori, să se prezinte la inaugurări.

Și în pictură prevalează portrete ale lui Jacqueline, scene din viața petrecută pe malul mării sau imagini ale atelierului, punctate cu exuberanța culorilor, dar și mai mult cu frenezia pensulei, devenită

stilizarea cea mai distinctă a etapei finale din viața lui.

Chiar și acest rol de mare veteran al picturii, suportat cu nepăsare, probabil strategic planificat, îi permite să realizeze ceea ce pare a fi o ambiție înfloritoare în mod periodic în cursul carierei sale, ambiție în care reușesc să se împace curiozitatea experimentală, tensiunea în ceea ce privește randamentul plastic al aspectelor picturale și exigența asumării unei proprii valori morale. Faima sa, recunoscută universal, îi aduce propuneri ce trezesc în el ambiția realizării unui monument. Nu doar o operă cu caracter

Pablo Picasso și Jacqueline
în vila lor
„La Californie“
într-o fotografie
de Man Ray
(1956)

Jacqueline cu flori
(1954)

simbolic, ca în cazul *Guernica*, ci o ade-vărată operă – pictură sau sculptură – destinată a fi amplasată într-un spațiu public. Concepția monumentală a forme revine în anumite opere din a doua jumătate a anilor '50, precum în seria *Înotători*, temă pe care a înfruntat-o din nou atât în pictură, cât și în sculptură. Odată cu trecerea anilor, câteva dintre operele sale sculptate fuseseră deja amplasate în ambianța urbană (este cazul deja menționat al lucrării *Om cu miel* la Vallarius). Însă, de ceva timp, Picasso visa, din când în când, la realizarea unei opere create special pentru o piață publică. Omul care, în 1945, declarase că „pictura nu este făcută pentru a decora apartamentele” încearcă să dea un nou sens acestei afirmații.

Proiecte similare apar în mintea sa, pentru prima dată, prin anii '20, când un comitet îl însărcinează, așa cum s-a spus, să realizeze un monument Apollinaire pentru grădinile din Saint-Germain-de-Prés, cartierul parizian unde a trăit poetul. Povestea ar fi continuat o perioadă lungă de timp, cu mai multe propuneri neaprobată de comitetul promotor, până când Picasso a hotărât să ofere o statueta – *Cap de femeie* din bronz (un portret al Dorei Maar din 1941) – care a fost inaugurată public în 1959. Unul dintre primele proiecte – o construcție din fire, elaborată în 1928 – ar fi fost poziționat într-un loc public în 1972, iar artistul ar fi autorizat



Femeie cu brațele deschise
(1961),
Paris,
Muzeul Picasso

realizarea unei opere de mari dimensiuni pentru Parcul Muzeului de Artă Modernă din New York.

În 1958, după expunerea în premieră la Vallarius, finalizează grandiosul panou decorativ *Căderea lui Icar*, destinat a fi așezat în sediul parizian al UNESCO, la care a lucrat toată luna decembrie a anului 1957, acoperind o suprafață de peste 800 de metri pătrați pentru care, la început, se gândise să propună o compoziție cu înotători (din care rămân urme la finalizarea lucrării). Este începutul unui experiment al raportului dintre pictură și arhitectură, care își va găsi realizarea



**Două femei
pe plajă**
(1956),
Paris, Muzeul
Național de
Artă Modernă,
Centrul Georges
Pompidou

completă în colaborarea cu tânărul sculptor norvegian Carl Nesjar, pentru decorurile fațadei sediului principal al Colegiului Arhitecților din Barcelona, la care începe să lucreze în 1960 și care vor fi inaugurate în aprilie 1962. Desenele, inspirate din tradiția folclorică spaniolă, au fost transpuse pe fațadă folosind o tehnică de gravură prin cimentare, cu sablarea nisipului, care fusese elaborată la Oslo de arhitectul Viksjo și inginerul Jystad. Chiar dacă nu pot fi considerate adevărate opere ale lui Picasso, dat fiind

că este vorba de transpunerea în mari dimensiuni a desenelor sale, lucru realizat de Nesjar, posibilitățile noii tehnici l-au fascinat pe artistul spaniol care, contrar obișnuinței, vrea să o experimenteze înlocuind nisipul cu pietriș, inventând și provocând neclarități expresive în cursul prelucrării, cum a făcut cu ani în urmă cu ceramica. Picasso a continuat colaborarea cu sculptorul norvegian, transpunând în metal multe dintre modelele sale, printre care *Femeie cu brațele deschise*, din 1961,

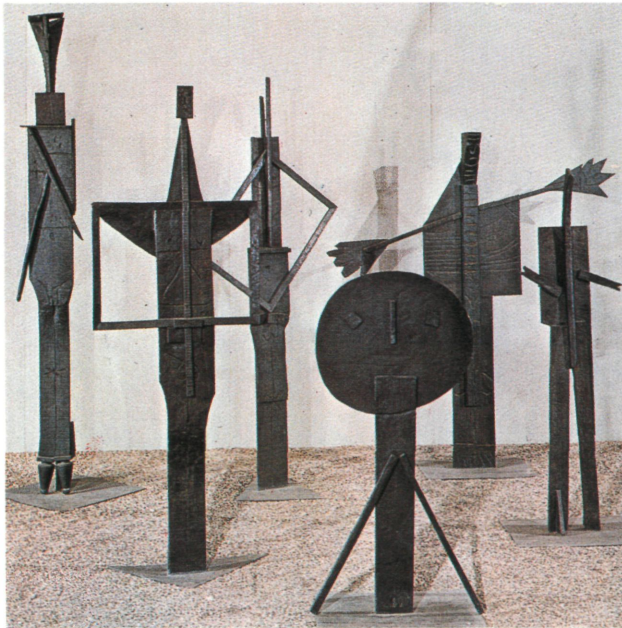


Baia din Cannes
(1958),
Paris,
Muzeul Picasso

care în 1962 ar fi fost realizată pentru parcul unei vile din Kahnweiler, și *Cap de femeie*, care este preluată în 1964 după un model din 1962 pentru a fi amplasată în fața Centrului Civic din Chicago, ce va fi apoi inaugurată în 1967.

Între timp apar și numeroase recunoașteri. În 1955, Henri-Georges Clouzot realizează documentarul, poate cel mai faimos dedicat operei sale, *Le Mystère Picasso*, proiectat la Nisa, în care sunt amintite „efectele speciale” care permit

să se vadă felul în care se naște și se dezvoltă pictura care stă, metaforic vorbind, pe dosul pânzei. Muzeele din toată lumea îi omagiază cariera cu mari retrospectivă, aniversările sale devin ocazii de celebrări publice. În 1963, la Barcelona, se naște Muzeul Picasso, dorit mult de Sebastes, care donează opere și documente proprii (în memoria prietenului, la moartea acestuia, în 1968, artistul va dona seria *Las Meninas*) și căruia familia îi va încredința, în 1970, toate lucrările din tinerețe.



Înotători (1956)
(stânga)

Cap de femeie
(1964)
Chicago,
The Art Institute
(dreapta)



Căderea lui Icar
(1958),
Paris, Palatul UNESCO

PICASSO PEISAGIST

Peisajul este un gen destul de străin concepției lui Picasso despre pictură. Dar numai aparent. Artistul a lucrat *en plein air* sporadic, în anii tinereții petrecute la Barcelona, preferând să picteze mereu în ambianța închisă a atelierului său, de obicei noaptea, chiar și la lumina lumânării, în perioada Bateau-Lavoir. Era un semn evident de dezinteres pentru problema realizării picturilor la lumina zilei și a efectelor caracteristice ale peisajelor. Subiectele preferate ale artistului erau cu siguranță bine stabilite, dar atenția sa se concentra cel mai mult asupra naturii moarte, tablouri cu figuri de stil, portrete și nuduri. Cu toate acestea, trecând în revistă întreaga sa operă, s-a descoperit că Picasso a revenit periodic la peisaje, îndeosebi în momentele cruciale ale cercetării, realizând lucrări care, reunite într-un corpus autonom, permit descoperirea unui alt aspect al multiplei sale personalități. Prima serie a picturilor de acest gen – dacă se exclud exercițiile din tinerețe și sporadicele viziuni de ambianțe naturale sau urbane în ani de albastru și roșu – este, în mod evident, cea a peisajelor *Horta de Ebro*, care, în 1909, contribuie decisiv la definirea trăsăturilor cubismului. În următorii ani, peisajele lui Picasso vor deveni un fel de jurnal vizual, care adună imagini ale locurilor unde pictorul trăiește și înregistrează transformările care, în mod treptat, vor caracteriza devenirea sa ca artist. Astfel, un *Peisaj de Dinard* va oferi în 1920 grația armonioasă care va marca perioada așa-zisă „neoclasică”, în timp ce imaginile Parisului, realizate pe durata ocupației



Peisaj
mediteranean
(1952)

naziste, sau *Peisajul de iarnă* din 1950 sunt marcate de tensiunea civică declanșată în el de evenimentele care-i perturbă obișnuita bucurie creatoare. Atenția pentru peisaje revine uneori după anii '50, însoțită de reflecțiile a căror dovadă sunt lucrări „d'après”. Adâncit în luminozitatea mediteraneeană a Coastei de Azur, artistul încearcă să împace senzualitatea atmosferei cu obsesia – aproape o formă de *horror vacui* (n.t. – traducere literală: teama de spații largi, cenofobie). În pictură se manifestă prin umplerea în întregime a pânzei cu detalii pentru aglomerarea de semne ce secționează pânza în planuri de culoare, ca în *Peisaj mediteranean* din 1952. La fel se întâmplă cu câteva succesiuni de treceri violente ale pensulei, ce desființează regularitatea geometrică a formelor, ca în *Baia di Cannes* din 1958.



Gustave Courbet,
**Fete de-a lungul
Senei**
(1856-1857),
Paris, Petit Palais

PICASSO „D'APRÈS“

Procedura denumită „d'après“ – realizarea unei lucrări inspirate după o operă a unui maestru – este caracteristica artei moderne. Față de copia tradițională, este o tentativă de reflectare critică cu mijloacele picturii a operelor pe care artistul le consideră determinante pentru reconstrucția propriei genealogii: în loc să imite orbește modelul, autorul unei lucrări „d'après“ evidențiază în general caracteristicile pe care le consideră potrivite propriei sensibilități. Practica „d'après“ este deci o procedură care depășește realizarea conceptuală în

numele revendicării particularităților intelectuale ale artistului, un fel de act critic realizat cu instrumentele picturii. Picasso, a cărui carieră este plină de picturi inspirate din istoria artei, a produs în anii 1900 câteva dintre cele mai radicale copii ale operelor artiștilor din trecut, folosind acest procedeu. După copiile tradiționale, realizate pe durata scurtei perioade de studii academice din tinerețe, primele picturi importante de acest tip se regăsesc în anii '20, împrumutate de la Le Nain, apoi cu grandioasa serie inspirată de *Răstignirea* lui Grunewald, în 1932. Ar



**Fete de-a lungul
Senei**
(1950),
Basilea,
Kunstmuseum

fi continuat în ultimii ani ai războiului și apoi după, confruntându-se cu Poussin, Cranach, dar și (în seria de gravuri a *Giocchi di paggi*, de exemplu) cu stilul manieristic medieval, descoperit în ilustrațiile ce însoțeau, în ziarele cunoscute, publicarea romanelor-supliment – pentru a da viață, în anii următori, câtorva serii de „d'après“ dintre cele mai radicale și mai impresionante din arta contemporană.

În anii '50 însă, obișnuința utilizării procedeului „d'après“ reprezintă o insistență aproape obsesivă în tentativa de a-și asimila, închis în studioul său, toată istoria picturii.

Cum își alegea Picasso participanți proprii în acest joc vertiginos de oglinzi? Există un comentariu al său apropo de Delacroix, din timpul în care lucra la pânza *Donne di Alger*, care poate clarifica acest lucru: „Poate că nici lui Delacroix nu-i plăcea foarte mult Rubens. Însă îi plăcea să se gândească la el“. Pictorii cu al căror spirit se hrănea Picasso, repetând o serie mereu dorită de „variațiuni pe aceeași temă“, nu sunt aleși pe baza gustului personal al artistului – nu este vorba de un fel de muzeu ideal. Picasso descoperă în anumite opere probleme legate de pictură, la care îi place „să se gândească“, și deci se



Jocurile
(1950)

încăpățânează să le înfrunte în picturile ce l-au inspirat.

Când, în anul 1950, realizează o operă inspirată de *Fete de-a lungul Senei* de Courbet, în peisajele sale contemporane „originale” apare aceeași tensiune între interes, pentru el aproape inedit, pentru redarea atmosferei (spaniolul nu a mai fost tentat de pictura *en plein air*,

preferând, dimpotrivă, să lucreze mai des noaptea, la lumina artificială) și voința transpunerii spiritului original într-un pictorial arăbesc opac. La fel se întâmplă și în seriile sale de „d’après” cele mai renumite, cele inspirate din *Done di Algeri* al lui Delacroix (începută în 1954, cuprinde 14 versiuni) și cea dedicată operei *Las Meninas* de



Velazquez (începută în 1957, cuprinde mai mult de 40 de versiuni). În prima, pe care autorul o considera un fel de omagiu adus operei *Odalische* a lui Matisse, dispărut în același an 1954, versiune după versiune se evidențiază posibilitatea reprezentării mai multor puncte de vedere în același subiect, problemă „cubistă“ pe care o înfruntase

deja încă din perioada lucrării *Demoiselles d'Avignon* – a cărei evoluție devine evidentă dacă se confruntă realizarea diferită a cadănei așezate, din partea dreaptă inferioară a compoziției.

Las Meninas e, în schimb, un fel de punct culminant al criticii de reprezentare care, cel puțin în anii '30, era continuată de Picasso cu seria de opere și desene dedicate

Jocul pajilor
(1951),
Paris,
Muzeul Picasso



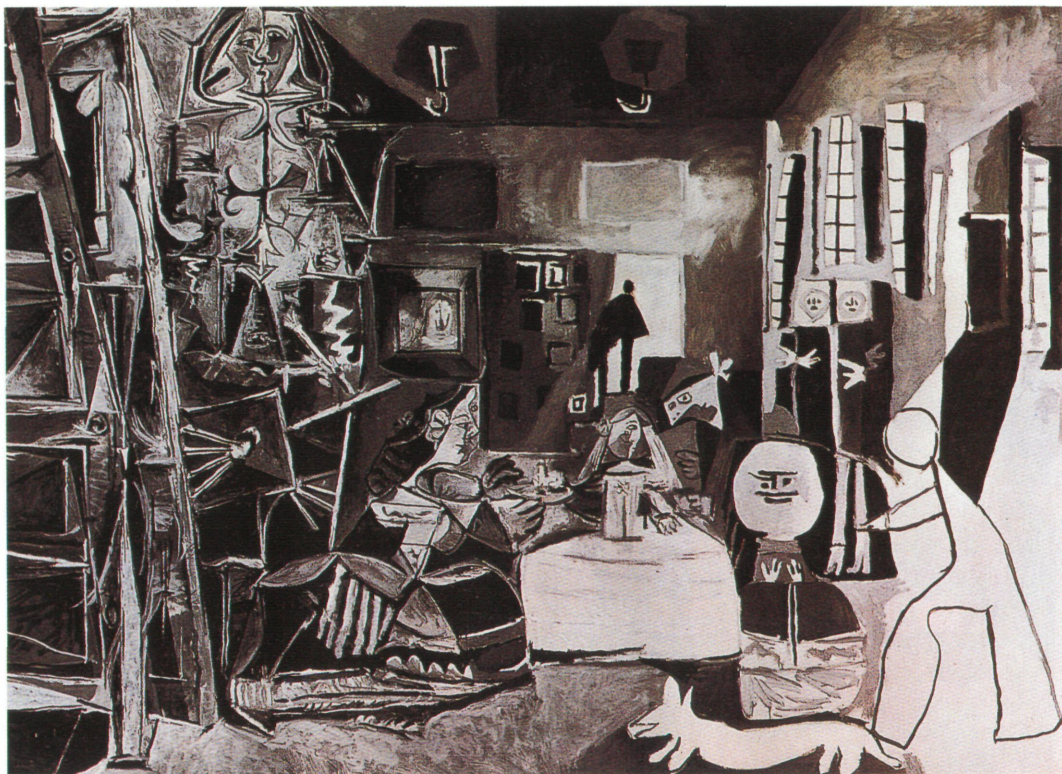
Diego Velazquez,
Las Meninas
(1656),
Madrid,
Muzeul Prado



Las Meninas
(1957),
Barcelona,
Muzeul Picasso

constant tematicii pictor și model. Pictura *Prado* e unul dintre cele mai frumoase exemple de reprezentare simbolică a argumentelor teoretice relative la actul de a picta și a fost obiectul a numeroase lecturări interpretative care încercau să explice jocul enigmatic de priviri regăsite în pictură între autoportretul lui Velazquez, personajele reflectate în oglinda așezată pe fundal și spectatorul indirect implicat în apogeul pânzei.

Caracteristica lecturii lui Picasso constă în schimbarea poziției diferitelor personaje din complexitatea compoziției, pe care o descompune reținând jocul dens de schimburi și retrimiteri pe care le-a realizat Velazquez. O intervenție care îl tenta de mulți ani, din moment ce, deja în 1952, îi spusese lui Sebastes: „Ce ar rezulta dacă aș muta acest personaj puțin mai în dreapta sau puțin mai în stânga? [...] Nu ar mai fi *Las Meninas* cum apar pe pânza lui Velazquez, ci ar fi *Las Meninas* ale mele “.



Aflat la vârsta senectuții, Picasso creează ultima mare serie „d’après“, cu care se pare că a vrut să înrădăci-neze ideea că intrase deja în Istoria artei.

Această colecție este dedicată tabloului de care este legat primul scandal din arta modernă, *Le déjeuner sur l’herbe* de Edouard Manet, pictură ce armoniza prezentarea „scandaloasă“ a unui obiect tradițional din pictura zilnică franceză a anilor 1800 – picnicul – și

referința la resursele clasice (compoziția este inspirată după o gravură a lui Marc-Antonio Raimondi din anii '50, poate după un desen al lui Rafael, inspirat de un sarcofag roman). Picasso revine de mai multe ori asupra acestui subiect de-a lungul anilor, realizând 27 de versiuni.

La finalul vieții sale se înduplecă să observe realizarea atmosferei impresioniste, al cărei refuz a stat la originea distrugerii cubismului.

Las Meninas
(1957),
Barcelona,
Muzeul Picasso



Eugene Delacroix,
**Femei din Alger
în camerele lor**
(1834),
Paris, Luvru



Edouard Manet,
Mic dejun în iarbă
(1863),
Paris,
Muzeul d'Orsay



Femei din Alger
(1955)



Mic dejun în iarbă
(1960),
Paris,
Muzeul Picasso



Sărutul
(1969),
Paris,
Muzeul Picasso

ULTIMII ANI

Ultimii ani ai lui Picasso trec, așa cum am arătat, fără evenimente importante, în afara obsesiei pentru pictură, ce-l va stăpâni până la final. În ceea ce privește activitatea socială, se poate reaminti, în 1956, protestul, alături de alți intelectuali militanți ai P.C.F., față de invazia sovietică în Ungaria. În viața privată, căsătoria cu Jacqueline, din 1961, este deja amintită. În 1969 este din nou tentat de scris și

publică poemul ilustrat „Înmormântarea contelui de Orgaz”, reprezentând una dintre cele mai cunoscute opere ale lui El Greco, încărcat de amintiri și nostalgii din Spania, unde nu a mai revenit niciodată după instaurarea regimului generalului Franco. Latura cea mai intimă a picturii sale a continuat să se manifeste în temele care l-au însoțit toată viața, tratate cu un paroxism violent, atât al deformării semnelor, cât și al desenelor, evident în tablouri precum *Bărbat cu pipă*. Acesta

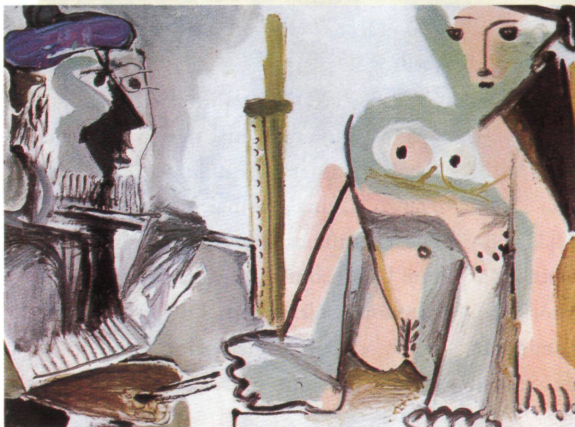
POETII

Se spune că ultimul cuvânt pronunțat de Picasso pe patul de moarte a fost „Apollinaire“. Viața lui Picasso este punctată de întâlniri cu poeți (în afara celor citați deja, trebuie amintiți măcar Cocteau, Reverdy, Alberti), cu care pare să fi reușit să stabilească relații durabile și fructuoase, mai mult decât cu alți artiști, și, în acest sens, mărturie a stat intensă sa activitate de ilustrator de carte.

Dimpotrivă, se poate spune că atunci când Picasso s-a apropiat de vreun eveniment avangardist, depășind individualismul obsesiv al căutării sale, a făcut-o mai mult cu ajutorul poezilor decât al pictorilor.

Prin anul 1912, când cubismul devine o mișcare afirmată cu susținători și texte teoretice, și Braque, și Picasso sunt recunoscuți ca părinți fondatori, cel din urmă acceptând să se apropie de grupul tinerilor

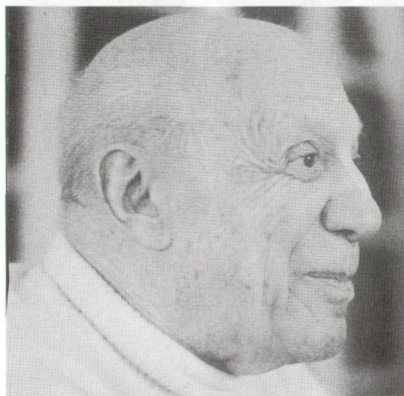
pictori, în mod neoficial (a participat la reuniunile lor, dar nu și la expozițiile cu care încercau să-și impună propria identitate). Chiar mai înainte, a fost un alt poet, Max Jacob, care l-a introdus pe pictor în ambianța tinerilor intelectuali parizieni, ajutându-l să se elibereze de constrângerile culturale care caracterizau ambianța expatriaților spanioli și să revadă cu un ochi critic etapele propriei dezvoltări. În ceea ce privește raporturile dintre Picasso și suprarealism, legăturile cele mai intense și fructuoase vor fi acelea pe care pictorul va reuși să le aibă cu Eluard, dar cel mai mult cu Aragon (cu Breton, prietenia inițială s-a deteriorat când Picasso a aderat la Partidul Comunist Francez, pe care scriitorul îl considera stalinist). Raportul cu Paul Eluard se va consolida și în planul creativității: dacă poetul va scrie de multe ori despre pictor, Picasso va fi ilustratorul privilegiat al cărților sale de poezii – pentru a sublinia rolul deosebit pe care tema „viziunii“ și-o asumă în universul poetic eluardian.



Pictorul și modelul
(1964)



Capete mari
(1969)



**Capul unui om
cu pălărie de pai**
(1971), Paris,
Muzeul Picasso
(sus)

Picasso
într-o fotografie
de Lucien Clergue
(jos)

apartține seriei de personaje calificate, precum *Muschetarii*, care a fost inspirată din atelierul de pictură al lui Rembrandt și care ar fi fost centrul atenției în 1970 la marea expoziție, cu mai mult de 50 de opere, organizată la Palatul Papilor din Avignon. Sau în alte picturi faimoase din aceeași perioadă, ca *Grandi teste* și *Sărutul*, în care violența compoziției desființează sintagma planurilor geometrice care devenise deja caracterul distinctiv și recunoscut în pictura sa. În această formă se regăsesc o serie de autoportrete, în care pictorul se definește deja ca fiind un bătrân, ofensat și „jignit” de violența forței picturii – nu prea îndepărtate de spiritul numeroaselor desene și gravuri ale subiectului erotic realizate în aceeași ani, unde predomină simțul grotesc al derizoriului contra freneziei sexuale care s-a identificat mereu, în viziunea sa, cu identitatea secretă a picturii. Un bătrân care însă își asumă un fel de mască teatrală, aleasă de această dată dintre posibilele referințe interne ale istoriei artei. Pălăria din paie și barba abia întrezărită reamintesc inevitabil alte autoportrete faimoase, precum cele ale lui Van Gogh, pe care spaniolul le-a admirat mereu, așa cum stilului pictorului olandez i se acordă procesul de pictură cu semne rotunjite.

Pe 8 aprilie 1973, Picasso moare și după două zile este înmormântat la poalele Muntelui Sainte-Victoire. Pe mormântul său, văduva a dorit să așeze una dintre sculpturile sale, *Femeie cu vas* din 1933.

**Toreador aristocrat
cu pipă**
(1970),
Paris,
Muzeul Picasso



Cronologie

Evenimente istorice și artistice

Este asasinat țarul Alexandru al II-lea, succedat la tron de Alexandru al III-lea care aderă la Pactul celor trei imperii (Germania, Austria, Rusia).

Cuba se revoltă la dominația spaniolă. Frații Lumière construiesc primul aparat cinematografic. Marconi realizează prima conexiune fără fire.

Înfrângerea italienilor la Adua. Richard Strauss compune „Așa grăit-a Zarathustra”.

Annunzio este ales deputat. În Italia, Sidney Sonnino, în articolul „Să ne întorcem la statut”, revendică hegemonia autorității suveranului și a puterii executive asupra Parlamentului.

Revoluția de la Milano: generalul Bava Beccaris decimează mișcarea folosind artileria. În Franța, „Aurora” publică o scrisoare deschisă a lui Zola în favoarea lui Dreyfus.

În Anglia ia ființă Comitetul Reprezentării Muncitorești care obține adeziunea multor asociații muncitorești și socialiste și care va sta la originea Partidului Laburist. În Rusia se formează Partidul Socialist Revoluționar. Lenin fondează ziarul „Iskra” (Scânteia). În China are loc revolta xenofobă a boxerilor. Este ucis la Monza, de către anarhistul Gaetano Bresci, Umberto; urcă pe tron Victor Emanuel al III-lea. Freud publică „Interpretarea viselor”. La Roma, are loc prima reprezentație a operei Tosca de Puccini.

Moare regina Victoria; urmează, la tronul Angliei, Edward al VII-lea. Theodore Roosevelt devine președinte al SUA, după asasinarea lui MacKinley. La Milano, moare Giuseppe Verdi. Marconi realizează prima legătură telegrafică peste Atlantic. Roentgen obține Premiul Nobel pentru descoperirea razelor X.

Odată cu pacea din Pretoria se termină și războiul anglo-bur: Transvaal și Orange vor fi anexate altor teritorii engleze din Africa de Sud ce vor forma Uniunea Sudafricană. Transiberiana ajunge în portul asiatic din Vladivostok. Benedetto Croce, „Estetica”.

Războiul ruso-japonez: japonezii, fără o declarație de război, atacă baza rusească din Port Arthur. „Înțelegerea cordială” dintre Franța și Anglia reglementează interesele coloniale. Sun Yat-Sen fondează Partidul Naționalist Chinez. Freud scrie „Psihopatologia vieții cotidiane”; Pirandello publică „Răposatul Mattia Pascal”.

Viața lui Picasso

1881 Pe 25 octombrie, la Malaga, se naște Pablo, primul fiu al lui don Jose Ruiz Blasco și al Mariei Picasso y Lopez.

1895 Vara, Pablo descoperă Madridul, unde vizitează pentru prima dată Muzeul Prado, și Barcelona. Este admis în clasele superioare de desen și pictură la Școala de Arte Frumoase din Llotja.

1896 În aprilie, opera *Prima împărțășanie* este acceptată la expoziția municipală din Barcelona.

1897 Tabloul *Știință și caritate* primește o mențiune favorabilă. În iunie se inaugurează la Barcelona Hostal d'Els Quatre Gats, cabaret literar. În octombrie, Pablo este admis în clasele superioare la Real Academia la San Fernando din Madrid.

1898 Revine la Barcelona și la sfârșitul lui iunie merge, cu prietenul Pellares, la Horta din Ebro, un sat din provincia Tarragona.

1900 La 1 februarie se inaugurează o expoziție de desene și picturi în sala de prezentări a cabaretului Els Quatre Gats. Pe 12 iulie revista „Joventut” publică pentru prima dată o ilustrație semnată Picasso, pentru poemul „El clam de las verges” al lui Juan Oliva Bridgman. În 6 septembrie revista „Catalunya Artística” publică un portret al poetului Anton Busquets i Punset realizat de el. La sfârșitul lui octombrie face prima călătorie la Paris împreună cu Carlos Casagamas și Manuel Pallares. Revine la Barcelona în decembrie și la începutul 1901 Picasso merge pentru câteva zile la Malaga cu Casagamas, încercând să-l ajute pe prietenul său doborât de o profundă criză sentimentală.

1901 În ianuarie, Pablo merge la Paris și începe să se semneze „Picasso”. În februarie prietenul Casagamas se sinucide în cafeneaua Hippodrome. La jumătatea lui iunie revine la Paris unde expune, în Galeries Vollard. Îl cunoaște pe Max Jacob. În toamnă începe „perioada albastră” cu picturile *Copila șezând* și portretele lui Jaime Sabartes și ale lui Mateu Fernandez de Soto.

1902 Revine la Barcelona în ianuarie. În perioada 1-15 aprilie are loc la Paris, la galeria Berthe Weill, o expoziție colectivă cu 15 picturi de Picasso. În perioada verii a realizat un afiș publicitar pentru Els Quatre Gats. În octombrie revine la Paris; se mută în camera ocupată de Max Jacob. După o perioadă de sacrificii, epuizat de lipsuri, decide să revină la Barcelona.

1904 În aprilie revine la Paris. Merge să locuiască în Montmartre, într-o casuță pe Rue de Ravignan la nr. 13, unde locuiește deja sculptorul Paco Durio și unde au locuit și Kees van Dongen, Pierre Mac Orlan și Max Jacob: faimosul „Bateau-Lavoir”. O cunoaște pe Fernande Olivier, cu care are o relație ce va dura până în 1912. În octombrie este inaugurată la Galeria Weill o expoziție colectivă unde Picasso participă cu 11 picturi.

Japonezii distrug flota rusească la Tsushima. Pacea dintre cele două națiuni este realizată cu ajutorul lui Roosevelt. În Rusia, grevă generală condusă de sovietul de la Petersburg: Nicolae al II-lea înființează Parlamentul (Duma). Rebeliune la bordul vasului de război Potëmkin.

Ia ființă Cgil în Italia. Moare Cezanne la Aix-en-Provence.

Bergson publică „Evoluția creatoare”. La Lisieux decolează primul elicopter.

În Anglia, ziua de muncă pentru mineri ajunge la opt ore. Bosnia-Herțegovina este anexată de către Austria. Se înființează, la Viena, „Societatea de psihanaliză”. În Turcia, are loc „revolta tinerilor turci” și ia sfârșit absolutismul. Prezzolini fondează „Vocea”. Blackton și Courtet inventează desenele animate.

Pius al X-lea impune clerului jurământul antimodernist. Bertrand Russel începe seria „Principia Mathematica”.

Revoluția din China: proclamarea republicii. Războiul italo-turc: Italia anexează Tripolitania și Cyrenaica. Gaetano Salvemini fondează revista „Unitatea”. Arnold Schönberg publică „Tratatul de armonie”. Thomas Mann scrie „Moarte la Veneția”.

În Italia sufragiu universal masculin. Mussolini devine director al „Avanti”. „Home Rule” englezească acordă autonomie Irlandei și dreptul la un Parlament bicameral. Naufragiul Titanicului.

La Sarajevo, are loc asasinatul arhiducelui Franz Ferdinand al Austriei și al soției sale: începe Marele Război.

Italia intră în război alături de Austria.

Înfrângerea italiană la Caporetto. Revoluția din Rusia.

Victoria italiană la Vittorio Veneto. Căderea Reich-ului. Moare Apollinaire.

Conferința de pace de la Versailles. Republica lui Weimar.

Se înființează Partidului Comunist Italian. În URSS, este adoptată „Noua Politică Economică”.

Marș către Roma și primul guvern Mussolini. Joyce scrie „Ulise”.

Moare Lenin. Eizenstein realizează filmul *Nava de război Potëmkin*.

1905 Cu realizarea picturii *Actorul*, începe „perioada roșie”. Picasso se împrietenește cu Apollinaire și cu cei doi frați bogați, americanii Leo și Gertrude Stein. În aprilie, „Revue Immoraliste” publică articolul lui Apollinaire, „Picasso, peintre et dessinateur”. În toamnă îl cunoaște la Paris pe Henri Matisse. Sculptează *Nebunul*.

1906 Realizează, în bronz *Cap de femeie* (Fernande).

1907 Lucrează la *Les Femmes d'Alger*. Abordează arta neagră. Îl cunoaște pe Derain și, prin Apollinaire, pe Georges Braque.

1908 Picasso își petrece vara într-un sat de lângă Paris, unde realizează peisaje și naturi moarte. Braque expune la „Salonul de Toamnă” șase peisaje realizate la Estaque, asemănătoare cu cercetările lui Picasso, dar juriul le refuză. Kahnweiler le va expune în galerie sa. În toamnă se întărește legătura de prietenie dintre Braque și Picasso.

1910 Este anul în care Picasso pictează portrete ale prietenilor, printre care cele ale lui Vollard, Uhde și Kahnweiler. Toamna lucrează cu Braque.

1911 Este implicat în „affaire des statues”: un prieten al lui Apollinaire furase două statuete iberico-romane de la Luvru, pe care Picasso le-a cumpărat. Izbucnește scandalul legat de furtul *Giocondi*, poliția ajunge la Picasso și la Apollinaire. Picasso o întâlnește pe Marcelle Humbert (Eva). „Salon des Indépendants” organizează prima expoziție cubistă.

1912 Picasso realizează *Natură moartă cu scaun din paie*, primul exemplu de colaj. Braque realizează primul papier collé, folosind fâșii din hârtie de decor. Începe „cubismul sintetic”. Picasso începe seria versiunilor de asamblare a lucrării *Chitara*.

1914 Braque și Derain se înrolează; Apollinaire pleacă pe front. Realizează pentru Kahnweiler șase copii în bronz după *Pahar de absint*.

1915 Îi frecventează pe Erik Satie și pe Jean Cocteau. În decembrie moare Marcelle Humbert (Eva).

1917 Lucrează pentru baletul *Parada* al lui Diaghilev. O cunoaște pe Olga Kokhlova.

1918 Expoziție Matisse și Picasso la Galeria Guillaume. Se căsătorește cu Olga.

1919 Începe să lucreze cu Diaghilev pentru baletul *Paiața*.

1921 „Perioada neoclasică”. Se naște fiul Paulo. Pictează două versiuni pentru *Trei muzicanți*.

1922 Pictează cortina pentru *După-amiaza unui faun*.

1924 Pictează cortina pentru *Trenul albastru*. O nouă versiune pentru sculptura *Chitara*.

Hindenburg este ales președinte al republicii germane.

Intrarea Germaniei în Societatea Națiunilor.

În URSS este implementat primul plan cincinal și Stalin își afirmă puterea personală.

Căderea bursei la New York.

Partidul nazist devine majoritar în Germania. Franklin D. Roosevelt devine președinte SUA.

Hitler devine cancelarul Reich-ului. Se emit legile speciale care anulează constituirea republicii de la Weimar.

Asasinarea cancelarului Dollfuss. În China începe Marele Marș.

Atacul italian asupra Etiopiei. Fermi realizează fisiunea nucleară.

Victoria electorală a Frontului Popular în Spania. Franco conduce revolta militară fascistă. Începe Războiul Civil.

Invazia japoneză în China. Moare Antonio Gramsci. Anexarea Austriei la Germania (Anschluss).

În Spania victoria de la Falange a lui Francisco Franco.

Căderea fascismului și arestarea lui Mussolini; primul guvern al lui Badoglio. Republica din Salò.

Eliberarea Romei. Debarcarea în Normandia. Atentat eșuat împotriva lui Hitler; Rommel, acuzat, se sinucide. Eliberarea Parisului și crearea guvernului De Gaulle.

Conferința de la Yalta. Capitularea Germaniei. Bombe atomice la Hiroshima și Nagasaki. Sfârșitul războiului.

Constituirea republicii italiene. Fondarea Statului Israel. Gandhi este ucis de un fanatic hindus.

Înființarea NATO. Republica Populară Chineză. Germania este divizată în Republica Federală și Republica Democrată Germană.

1925 Pictează *Dansul*. Participă la prima expoziție suprarealistă.

1926 Pictează *Pictor și model*. În octombrie merge la Barcelona.

1927 O întâlnește pe Marie-Thérèse Walter. Căsnicia cu Olga este în criză.

1928 Sculpturile *Figura și Metamorfoza II*.

1929 Realizează *Femeie în grădină* și *Nud masiv pe fotoliul roșu*.

1930 Realizează sculpturile *Cap de femeie cu ochii mari*, *Înotătoare întinsă*

1932 Sculptează la Boisgeloup capete inspirate de Marie-Thérèse și realizează *Compoziție cu un fluture*.

1933 Apare primul număr al revistei „Minotaurul” cu coperta desenată de Picasso. În septembrie pictează la Boisgeloup *Moartea toreadorului*.

1934 În august merge în Spania cu Olga și Paulo. Realizează desene și gravuri pe tema coridei.

1935 Realizează gravura pentru *Minotauromachia*. În iunie se desparte de Olga. În octombrie se naște Maya, fiica lui Marie-Thérèse.

1936 Realizează schițe și desene pe tema „Minotaurului”. Este numit director la Muzeul Prado.

1937 Pe 16 aprilie este bombardat orașul Guernica. Finalizată la jumătatea lui iunie, pictura *Guernica* va fi expusă în Pavilionul Spaniol de la Expoziția internațională.

1939 În iulie pleacă cu Dora Maar în Antibes.

1943 O cunoaște pe Françoise Gilot. Pictează. Realizează *Om cu miel*.

1944 În martie, reprezentarea privată a *Dorinței prinse de coadă*. Pe durata insurecției din Paris locuiește la Marie-Thérèse. Aderă la Partidul Comunist Francez.

1945 Realizează *Măcelul*. Începutul relației cu Françoise Gilot și criza cu Dora Maar.

1947 În luna mai se naște Claude, fiul lui Françoise. Lucrează la Val-lauris.

1948 Participă, la Varșovia, la Congresul Intelectualilor pentru Pace. Pictează cele două versiuni ale pânzei *Bucătăria*.

1949 Pentru afișul-manifest al Congresului pentru Pace de la Paris, Aragon alege *Porumbelul*. În aprilie se naște Paloma, fiica lui Françoise.

Abdicarea regelui Faruk în Egipt. Eisenhower este ales președintele SUA. Batista revine în Cuba și instaurează dictatura.

Moare Stalin. Revoltă muncitorească în RDG.

Înfrângerea franceză la Dien Bien Phu. Divizarea Vietnamului în două. Revolta naționalistă în Algeria contra Franței. Moare Matisse.

Nasser naționalizează Canalul Suez; atac franco-anglo-israelian în Egipt.

Revoltă în Algeria. De Gaulle revine la putere.

Kennedy devine președinte al SUA. Se construiește Zidul Berlinului. Africa de Sud iese din Commonwealth pentru a menține apartheidul.

În China are loc revoluția culturală și mobilizarea Gărzilor Roșii.

Victoria lui Allende la alegerile prezidențiale din Chile. Lovitură de stat în Cambodgia.

Americanii părăsesc Vietnamul. Lovitura de stat a lui Pinochet în Chile și asasinarea lui Allende. Războiul din Kippur între Israel și statele arabe.

- 1950 Realizează *Femeia cu cărucior*, *Capra*, *Copilă sărind coarda*.
- 1951 Pictează *Masacrul din Coreea*. Sculpturi: *Maimuța cu puiul*, *Craniiu de capră*, *Sticla și lumânarea*.
- 1952 Realizează o serie de desene pe cu titlul *Război și pace* pentru capela din Vallauris.
- 1953 În „Les Lettres françaises” izbucnește cazul portretului lui Stalin. Sculptează în atelierul din Vallauris. O întâlnește pe Jacqueline Roque.
- 1954 Françoise Gilot îl părăsește. Începutul relației cu Jacqueline Roque. Începe seria pe tema *Femeilor din Alger* ale lui Delacroix.
- 1956 Pictează *Atelierul din California*. Începe seria de sculpturi *Înotătorii*.
- 1957 În august începe să lucreze la *Las Meninas*.
- 1958 În luna martie, prezintă *Căderea lui Icar* pentru UNESCO.
- 1961 Se căsătorește cu Jacqueline Roque la Vallauris. Realizează o serie de picturi inspirate de *Mic dejun pe iarbă* de Manet.
- 1966 Pe 19 noiembrie, se inaugurează la Grand Palais și la Petit Palais din Paris retrospectiva „Hommage à Picasso”.
- 1970 Trăiește la Mas Notre-Dame-de-Vie (Mougins) pe Coasta de Azur. Donează operele familiei, în Spania, Muzeului Picasso din Barcelona.
- 1973 Moare pe 8 aprilie la Mas Notre-Dame-de-Vie. Este îngropat în grădina castelului din Vauvenargues. Retrospectiva la Avignon.

Index analitic

- A**
Acrobatul și micul arlechin, 41
Actorul 39, 43
Alberti, 148
Apollinaire, Guillaume, 32, 38, 39, 48, 49, 52, 77, 78, 79, 80, 89, 90, 94, 133, 148
Aragon, 20, 127, 128, 148
Archipenko, 52
Arlechinul, 84
Atelierul din California, 131
Autoportret cu paleta de culori, 10
Autoportretul arlechinului la cafea, 62
B
Baia din Cannes, 135
Bal la moara din Galette, 26
Balzac, Honore de, 106, 113
Bărbatul cu mandolină, 70
Bărbatul cu pipă, 83
Bas, Joaquim, 20
Baudelaire, 32
Benjamin, Walter, 32
Biroul artistului cu cap de cretă, 88
Biroul de pe Cheiul St. Michel, 82
Bonsons, Jaime, 28
Braque, Georges, 49, 50, 52, 53, 60, 63, 70, 71, 75, 77, 78, 79, 124, 131, 148
Brassai, 7
Breton, Andre, 98, 100, 110
Bucătăria, 121, 123
Bucuria de a trăi, 118, 120, 121
Bucuria de a trăi, 120, 121
Bunuel, Luis, 101
C
Căderea lui Icar 136
Cafeneaua Royan, 118
Camus, Albert, 119
Canals, Benedetta, (legenda), 36, 37
Cap de bărbat, sculptură iberică, 70
Cap de femeie, 59, 90, 91, 104, 114, 133, 135, 136
Cap de taur, 90
Capete mari, 149
Capodoperă necunoscută, 12, 106, 114
Capra 122
Capul unui om cu pălărie de pai, 150
Casa Martí, 21, 22
Casagemas, Carlos, 22, 23, 26, 27, 31
Casas, Ramon, 22, 26, 27
Case pe deal, 75
Căsuța din grădină, 60
Cattelan, Maurizio, 10
Cei trei muzicanți, 89
Celestina, 31, 33
Cezanne, Paul, 30, 43, 46, 48, 50, 66, 67, 70, 106, 129, 130, 131
Chaplin, Charlie, 60
Chitara (1913), 77
Chitara, montaj (1912), 76
Ciclul Metamorfoze 89
Clergue, Lucien, 150
Clouzot, Henri-Georges, 135
Cocteau, Jean, 85, 148
Comedia Tragica a lui Calisto și Melibea, 31
Compoziție fotografică cu „Chitaristul”, 76
Corida: moartea toreadorului, 113
Cortină pentru baletul Parada, 97
Courbet, Gustave, 138, 140
Cranach, 139
Cronici despre artă, 39
D
Dali, Salvador, 101
Dansul 93, 95
David, Jacques-Louis, 128
De Chirico, Giorgio, 98, 100, 101, 102
De Rojas, Fernando, 31
Delacroix, Eugene, 58, 139, 140, 144
Delaunay, Robert, 52, 53
Demoiselles d'Avignon, 48, 50, 70, 141
Derain, André, 32, 37, 52, 58, 65, 79, 131
Despre cubism, 60, 63, 65, 66, 70, 75, 79, 90
Diaghilev, Sergej (Ballets Russes), 85, 94
Doamna cu evantai, 56
Dor, Romuald, 119
Dorință trasă de coadă (II), 110, 119, 120
Două femei alcargând pe plajă, 92
Două femei pe plajă, 134
Două nuduri de femei, 43
Driadă, 50, 56
Ducet, Jacques, 48
Duchamp, (frați), 52
Duchamp, Marcel, 74
Durand-Ruel, Paul, 32
E
Els Quatre Gats, 21, 22, 26, 27, 35
Eluard, Paul, 112, 127, 148
Ernst, Max, 101
Eva (Marcelle Humbert), 76, 78, 82
Explozia, 80
F
Fabrica de cărămizi din Tortosa, 60
Familia Picasso, 16, 38
Familie de acrobați și maimuță, 40
Familie de saltimbanci, 42
Fata din oglindă, 98
Femei din Alger în camerele lor, 139, 140
Femei din Alger, 139, 140, 144, 145
Femeia care calcă, 39
Femeie care plânge, 111
Femeie cu brațele deschise, 133, 134
Femeie cu sculptură 104
Femeie în fotoliu în fața șemineului, 81
Femeie ingenucheată (sticlă), 125
Femeie șezând, 32, 89, 90
Fete de-a lungul Senei, 131, 138, 139
Fete de-a lungul Senei, 138
Fetiță care sare coarda, 122

- Figura unei racle (artă africană), 59
- Figurină în picioare (artă africană), 58
- Figurină înconvoiată, 52
- Fradaletto, Antonio, 44
- Franco, Francisco, 112, 114, 115
- Frede, Pere, 37
- Frenhofer, (în H. Balzac Capodoperă necunoscută), 106
- Freud, Sigmund, 60, 100
- G**
- Garnelo Alda, Jose, 18
- Gaudi, Antoni, 21
- Gauguin, Paul, 31, 36, 43, 58
- Gilot, Francoise, 119
- Gleizes, Albert, 52
- Gonzales, Julio, 90, 104
- Greco (El), 16, 19, 30, 31, 35, 147
- Gris, Juan, 10, 52, 67
- Grosz, George, 80
- Grunewald, Matthias, 107, 138
- Guernica, 112, 115, 117, 118, 127, 133
- Guillaume, Paul, 58
- Guimard, Hector, 58, 80
- H**
- Haremul 43
- Hausmann (baron), 32
- Hercule cu buzduganul său, 16
- Humbert, Marcelle, vezi Eva, 76
- I**
- Incendiul din burg, 114
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 43, 44, 46, 58, 70, 82
- Î**
- Încăperile de la Vatican, 85
- Înmormântarea Contelui de Orgaz, 147
- Înmormântarea lui Casagemas, 30
- Înotătorii, 46
- Înotătoarele 86
- Întâlnirea (Cele două surori), 22, 31
- J**
- Jacob, Max, 30, 36, 37, 80, 94, 148
- Jacqueline cu flori, 132
- Jarry, Alfred, 119
- Jocul pajilor (serie), 141
- Jocurile, 140
- Joyce, James, 60
- Jung, Carl J., 104
- Jystad, inginer, 134
- K**
- Kahnweiler, Daniel-Henry, 64, 65, 79, 135
- Klee, Paul, 98, 122
- Kokhlova, Olga, 88
- L**
- La Moulin Rouge, 27
- Lacan, Jacques, 119
- Lang, Amelie, 36
- Las Meninas, 135, 140-143
- Laurencin, Marie, 38
- Le Fauconnier, Henri, 52
- Le Nain, Louis, 88, 138
- Leger, Fernand, 52, 53
- Lhote, Andre, 52
- Lumiére (frați), 32
- M**
- Maar, Dora, 112, 114, 119, 127, 133
- Magritte, Rene, 100, 101
- Malraux, Andre, 48
- Mamă și fiu, 45
- Man Ray, 101, 132
- Manet, Edouard, 143, 144
- Manifest al suprarealismului, 100
- Manolo (sculptor), 21, 30, 38
- Masa arhitectului, 71
- Masă frugală, 35, 37
- Masacrul din Coreea, 109, 129
- Masacrul, 127-129
- Masacrul, a treia variantă (II), 126
- Matisse, Henri, 7, 32, 44, 50, 53, 59, 65, 82, 106, 120, 129, 131, 141
- Memorii, 12
- Meninas (Las) (serie), 135, 140-143
- Metzinger, Jean, 52
- Mic dejun în iarbă, 144, 146
- Minotaumachia, 109
- Minotaurul orb, 109
- Minotaurul, 104
- Mir, Joaquim, 22
- Miró, Joan, 98, 122
- Moara din Galette, 26, 27
- Moartea lui Casagemas 26
- Moartea toreadorului 113
- Mondrian, Piet, 53, 67
- Montesquieu, Charles de, 58
- Monumentul spaniolilor uciși pentru Franța, 127
- Munch, Edvard, 23, 36
- Murillo, Bartolome Esteban, 19
- N**
- Natură moartă cu fereastră deschisă, 67
- Natură moartă cu scaun din paie, 71, 74
- Natură moartă cu vas de condimente II, 67
- Natură moartă pe un pian, 73
- Natură moartă, 67, 71, 73, 74, 76
- Nesjar, Carl, 134
- Nietzsche, 22
- Nonell, Isidre, 22, 27
- Nud albastru, 23
- Nud cu perdea, 51
- Nud de femeie, 54, 56
- Nud masiv pe fotoliul roșu, 99, 102
- Nud masiv, 50, 99
- O**
- Obiceiuri aragoneze, 20
- Olga în fotoliu, 86
- Olivier Fernande, 36, 38, 42
- P**
- Pacea, 129
- Pallares, Manuel, 20, 26, 56
- Paloma (fiica lui Françoise Gilot), 128
- Parada, 94, 95, 97
- Parada, cortina, 97
- Parada, costumele managerului american, 94
- Parmelin, Helene, 12, 124
- Paulo (fiul lui Olga Kokhlova), 85, 94
- Peisaj de Dinard, 137

- Peisaj de iarnă, 137
 Peisaj mediteranean, 137
 Pere Ubu (personaj teatral), 39
 Pescuit nocturn în Antibes, 118, 119
 Picador, 14
 Picasso (mama), 7, 18
 Picasso Poet ("Cahiers d'Art", 1935), 10
 Pichot, Ramon, 95
 Pictor și model (1926), 8; (1964) 148
 Pieret, Géry, 48
 Pignon, Edouard, 12, 124
 Portretul tatălui artistului, 19
 Portret al lui Picasso, 10
 Portretul Dorei Maar, 114
 Portretul Gertrudei Stein, 66
 Portretul lui Ambroise Vollard, 64
 Portretul lui Andre Salmon, 53
 Portretul lui Daniel-Henry Kahnweiler, 64, 65
 Portretul lui Helene Parmelin, 124
 Portretul lui Max Jacob, 80
 Portretul lui Sabartes, 24
 Portretul lui Stalin („Scrisorile franceze”), 128
 Portretul lui Wilhelm Uhde, 63
 Portretul mamei artistului, 18
 Portretul mătușii Pepa, 14, 18
 Portughezul, 71
 Porumbel andaluzian, 14
 Porumbelul, 126-128
 Poussin, 139
 Prietenia, 65
 Prima împărtașanie, 17, 18
 Princet, Maurice, 60
 Puig i Cadafalch, Joseph, 21, 22
Q
 Queneau, Raymond, 119
R
 Rafael, 85, 88, 114, 143
 Raimondi Marcantonio, 143
 Ramie, George, 125
 Ramie, Suzanne, 125
 Răstignirea, 79, 107
 Răstignirea, 79, 107
 Raynal, Maurice, 89
 Războiul, 129
 Reja, Marcel (pseudonim al lui Paul Meunier), 44
 Rembrandt van Rijn, 150
 Reverdy, Pierre, 148
 Rezervorul, 60
 Romeu, Pere, 22
 Roque, Jacqueline, 131
 Rosenberg, Leonce, 79
 Rousseau, Henri (Vameșul), 7, 39, 40, 43, 65
 Rubens, 139
 Ruiz Blasco, Jose (tatăl), 7, 14
 Rusinol, Santiago, 22
S
 Sabartes, poet decadent, 22, 24, 109, 112
 Sagot, Clovis, 65
 Salmon, Andre, 32, 35,
 Sartre, Jean-Paul, 90, 119
 Sărutul 102, 105, 147, 150
 Satie, Erik, 85
 Scrieri, 110
 Scrisori persane, 58
 Sculptorul, 102
 Secretul dublu, 100
 Senna, 140
 Somnul și minciuna lui Franco, 112, 115
R
 Stalin, Josif, 128, 148
 Stein, Gertrude, 44, 66, 67, 69, 71, 75, 79, 131
 Stein, Michael, 56
Ș
 Știință și caritate, 7, 15, 19, 23
 Strada Estaque, 49, 50
T
 Talentul caraghios al unui rege, 101
 Țărănuța, 56
 Țărani adormiți, 89, 92
 Toklas, Alice B., 131
 Toreador aristocrat cu pipă, 150
 Toulouse-Lautrec, H. de, 27, 31
 Trapper, la casa del, 35
 Trei femei, 50, 54
 Triumf asupra morții, 114
 Tzara, Tristan, 98, 100
U
 Uhde, Wilhelm, 63, 65
 Ultimele clipe, 23, 26, 31
 Utrillo, Maurice, 22
 Utrillo, Miquel, 30
V
 Vallotton, Felix, 82
 Van Gogh, Vincent, 36, 150
 Vauxcelles, Louis, 50
 Vază, fructe și dovlecei pe o masă, 69
 Velazquez, Diego, 16, 140, 142
 Verdun, 82
 Viața 23, 29
 Vidal Ventosa, Joan, 22, 42
 Viksjo, arhitect, 134
 Visul, 103
 Vlainck, Maurice, 37, 58
 Vollard, Ambroise, 12, 30, 31, 32, 64, 65, 106, 109
W
 Wagner, Richard, 22
 Walter, Marie-Therese, 104, 109
 Weill, Berthe, 27, 30, 38
Z
 Zervos, Christian, 127
 Zuloaga, Ignacio, 44

Bibliografie

Printre cataloagele generale:

C. Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vol., Paris, 1932-1978; B. Geiser, *Picasso pictor-gravor*, 2 vol., Berna, 1933-1968; F. Mourlot, *Picasso litograf*, 4 vol., Montecarlo, 1949-1964; P. Daix și G. Boudaille, *Picasso 1900-1906*, Paris, 1961; P. Lecaldano, *Operele complete ale lui Picasso din perioadele albastră și roșie*, Milano, 1968; G. Bloch, *Picasso, Catalogul gravurilor și litografiilor*, 3 vol., Berna, 1968-1972; W. Spies, *Sculpturile lui Picasso*, Losanna, 1971; F. Minervino, *Operele complete ale lui Picasso din perioada cubistă*, Milano, 1972; P. Daix e J. Rosselet, *Cubismul lui Picasso* (1907-1916), Neuchatel, 1979.

Printre mărturi:

G. Apollinaire, *Tinerii: Picasso pictorul*, în „La Plume”, 1905; J. Cocteau, *Chemarea la ordin*, Paris, 1926; M. Jacob, *Amintiri despre Picasso*, Paris, 1927; F. Olivier, *Picasso și prietenii săi*, Paris, 1933; G. Stein, *Autobiografia lui Alice Toklas*, Paris, 1934 (ed. it. Torino, 1938); J. Sabartes, *Picasso. Portrete și amintiri*, Paris, 1946; Idem, *Picasso. Documente iconografice*, Geneva, 1954; A. Salmon, *Amintiri fără sfârșit*, 2 vol., Paris, 1955-1956; D. H. Kahnweiler, *Confesiuni estetice*, Paris, 1963; Brassai, *Dialoguri cu Picasso*, Paris, 1964; F. Gilot și C. Lake, *Viața cu Picasso*, Paris, 1965; H. Parmelin, *Picasso spune...*, Paris, 1966 (ed. it. Milano, 1938).

Printre monografii se pot indica:

J. Cocteau, *Picasso*, Paris, 1923; W. George, *Picasso*, Roma, 1924; P. Reverdy, *Pablo Picasso*, Paris, 1924; W. Uhde, *Picasso și tradiția franceză*, Paris, 1928; G. Stein, *Picasso*, Paris, 1938 (ed. it. Milano, 1973); J. Cassou, *Pablo Picasso*, Paris, 1940; P. Eluard, *Lui Pablo Picasso*, Geneva, 1944; A. Barr, *Picasso. Cincizeci de ani ai artei sale*, New York, 1946; J. Larrea, *Guernica: Pablo Picasso*, New York, 1947; T. Tzara, *Picasso și drumul cunoașterii*, Paris, 1948; W. Boeck și J. Sabartes, *Picasso*, New York, 1955; G. Diehl, *Picasso*, Paris, 1960; R. Penrose, *Viața și opera lui Picasso*, Paris, 1961; J. Cocteau, *Picasso din 1916 până în 1961*, Paris, 1962; P. Daix, *Picasso. Omul și opera*, Paris, 1964; J. Palau i Fabre, *Picasso în Cataluňa*, Barcellona, 1966; G. Boudaille și R. Moulin, *Picasso*, Paris, 1971; J. Leymarie, *Picasso, metamorfoze și unitate*, Geneva, 1971; R. Penrose, *Picasso 1881-1973*, Londra, 1973; A. Malraux, *Capul de obsidian*, Paris, 1974; P. Cabanne, *Secolul lui Picasso*, 2 vol., Paris, 1975; P. Daix, *Viața pictorului Pablo Picasso*, Paris, 1977; D. Bozo, *Picasso: opere primite ca plată a drepturilor de succesiune*, Paris, 1979; P. Daix, *Picasso creatorul*, Paris, 1988; P. Picasso, *Scrieri*, revizuit de M. L. Bernadac e C. Piot, Paris, 1989; J. Richardson, *Picasso 1881-1906*, ed. it. Milano, 1991; P. Daix, *Dicționarul Picasso*, Paris, 1995; *Pablo Picasso*,

revizuit de E. Grazioli, „Riga”, 12, 1996; P. Picasso, *Propuneri pentru artă*, revizuit de M. L. Bernadac e A. Michael, Paris, 1998.

Cataloage ale expozițiilor:

Picasso, opere primite ca plată a drepturilor de succesiune, revizuit D. Bozo, Paris, 1979; *Pablo Picasso, o retrospectivă*, revizuit de W. Rubin, New York, 1980; *Picasso, opere din 1895-1971 din colecția Marinei Picasso* (Centrul de cultură Grassi, Veneția), revizuit de G. Carandente, Florența, 1981; *Război și pace, Picasso Vallauris*, revizuit de J. Lacambre și D. Forest, Paris, 1988; *Picasso, o nouă donație*, revizuit de G. Régnier, Paris, 1990; *Picasso și obiectele, natuiri moarte*, revizuit de J. Sutherland Boggs e M. L. Bernadac, Paris, 1992; *Corpuri crucificate*, revizuit de G. Regnier și de A. Baldassarri, Paris, 1992; *Picasso: Sculptor/Pictor*, revizuit de E. Cowling e J. Golding, Londra, 1994; *Picasso și portretul*, revizuit de W. Rubin, Paris 1996; *Picasso 1917-1924. Călătoria în Italia*, revizuit de J. Clair (Veneția 1998), Milano, 1998; *Picasso 1937-1953. Anii apogeului în Italia*, revizuit de B. Mantura, A. Maltirolo și A. Villari (Roma, 1998-1999), Torino, 1998; *Picasso. Sculptura și pictura ceramicii*, Ferrara, 2000; *Picasso sculptor*, revizuit de D. Dupuis-Labbe și W. Spies, Paris, 2000. **Cataloage ale muzeelor:** *Muzeul Picasso. Catalogul colecțiilor*, revizuit de M. L. Bernadac, M. Richet e H. Seckel, vol. I, Paris 1985.

REFERINȚE FOTOGRAFICE

Arhiva Giunti, Florența

În ceea ce privește drepturile de reproducere, editorul se declară pe deplin disponibil în rezolvarea anumitor drepturi pentru acele imagini a căror proveniență nu a putut fi găsită. În afara cazurilor în care se specifică „legenda”, celelalte opere fac parte din colecții private.

